

# FRAKCIJA

2. magazin za izvedbene umjetnosti

Vnuk  
manifesti  
Stanev  
utjecaji  
Fabre  
postmainstream  
Restrepo  
receptija  
Stojsavljević

Partly in English

Eurokaz  
deset godina





Uredovi:  
AKADEMIJA HRVATSKO KAZALIŠNO  
Ug. društvo Tito S. Zagreb  
I  
CENTAR ZA DRAMATU I KOSTIMO  
Hrvatskoga 21, Zagreb

Direktori uredova:  
AKTENT d.o.o.  
Objav. urednja: Hrvatsko kazališno  
Miro Vikić

Urednici:  
Dr. Miroslav Kraljević  
Dr. Vlado Šestan  
Dr. Vjekoslav Župić  
Martina Anić  
Zlatko Kozek  
Goran Srećak Polić

Glavni urednik:  
Dr. Vjekoslav Župić

Urednik urednice:  
Martina Anić

Adresa urednice:  
Ug. društvo Tito S. Zagreb  
Telefon: +385 (0)1 444 820  
Fax: +385 (0)1 444 087

Udaljenost izdavanja:  
Kazalište na Trgu

# FRAKCIJA

Izvanredni urednik:  
Jug 2/3

Urednik urednice:  
Goran Srećak Polić  
Jug 2/3  
Miro Vikić  
Kazalište

Urednik urednice na Trgu:  
Miro Vikić  
Goran Vikić  
Miro Vikić

Urednik:  
Jug 2/3

Urednik urednice:  
DUBRAVA, Jurić Spink, Jurić Kraljević  
Središnja urednica, Miro Vikić

ODU-Centar za dramu i kostim  
Hrvatskoga 21, Zagreb  
Telefon: +385 (0)1 444 210  
Fax: +385 (0)1 444 426

Posrednik izdavanja:  
Izdavačka Obitelj

Posrednik:  
Miro

Posrednik:  
Goran Vikić

Zagreb, lipanj 1998

Jedna od boljški suvremenog hrvatskog kazališta jest ta da pati od neznanja o svojim ovostoljetnim prethodnicima. Tko su bili i što su radili hrvatski kazališni (ne samo dramski) modernisti, tko su bili naši avangardisti, kako se režiralo u &TD-u, što je bio SEK, tko je bio na IFSK-u i što znače te skraćenice? Što su bili Dani mladog teatra, tko je kroz njih prošao, što su radile prve hrvatske slobodne grupe i tko ih je osnivao, što se krije iza imena Kugla ili Coccolemocco? Ova bliska povijest hrvatskog kazališta nije nikada napisana i sudeći po angažmanu njenih protagonista nećemo je skoro vidjeti.

Deset godišta Eurokaza, danas najznačajnijeg međunarodnog kazališnog festivala u Hrvatskoj prilika je da se napravi prvi popis i prva rekapitulacija onoga što se događalo na Eurokazu, oko njega i njegovih sudionika. Želimo ponuditi materijal sadašnjim i budućim generacijama koji neće služiti samo kao evidencija festivala nego i kao mala desetgodišnja povijest gotovo svega bitnog što se događalo u svjetskom teatru.

## HRVATSKA SCENA



### 4 Prvih 10 godina

*Razgovor sa Gordanom Vruk, umjetničkom ravnateljicom Eurokaza*

### 14 Što je mladi teatar?

*Blanka Matan 1980-te o Danima mladog teatra*

### 16 Kraj osamdesetih

*Zoran Arbutina o prvom sudaru hrvatskog kazališta sa Eurokazom*

### 20 Devedesete

*Goran Sergej Pristaš o utjecajima Eurokaza na Hrvatsko kazalište*



### 26 Budućnost je ipak u alternativama

*Razgovor sa Vladimирem Stajšavićem Voljijem o tradiciji festivala mladog i novog kazališta u nas te o BITEF-u*

## koncepti

### 32 Fragmenti o dva Eurokazova lica

*Glavne struje Eurokaza - Ivica Buljón*

### 36 Postmoderna sudbina jednog pojma

*Nadežda Čačinović o stanju pojma postmoderna*



94. 95. - 96. 97. 1994.

# fini datori

**74 Čovjek na pozornici  
smrtno je bolestan**  
*Razgovor sa bugarsko -  
njemačkim kazališnim redateljem  
Ivanom Stanevim*

**78 Šestilo i kugla**  
*Abvoro Rastrupo (Athonor Danzo)  
a otkloniji i kazalištu*

**82 Achim Freyer**

**84 Pobuna tišine**  
*Belgijski ambasador kulture,  
kazališni redatelj Jan Fabre u  
razgovoru sa Hugom de Greefom*

**38 Povratak slici**  
*Sando Krizik Roban o dizajnu  
festivala*

**40 Anketa**  
*Autori, suradnici i gledatelji o  
Eurokazu*

## REFLEKSIJA

**44 Kritika kritičarskog uma**  
*Hrvatska kritika i prvih pet  
godina Eurokaza - Martino Aničić*



**480 publici i kritici**  
*od '91. do '95. - Eia Agotić*



**52 Eurokaz od '87. do '95.**  
*Katalog predstava, popratnih  
programa + statistiku*



**90 Manifesti**  
*Programi i manifesti Radošeg  
Pilota, Dereva, Gledališća Helios,  
Etant Donnes, Raffaella Sanzio,  
Montažstroja i Ivana Stanevo*

**97 English supplement**

**118 Financijeri i sponzori  
Eurokaza**

**Program Eurokaza '96.**

sadržaj

**Gordana Vnuk,**  
*umjetnička ravnateljica Eurokaza*

Razgovaraoc:  
**Goran Sergej Pristaš**

Festival novog kazališta Eurokaz održan je prvi puta 1987, deset godina nakon zadnjih zagrebačkih "Dana mladog teatra". Početna je, dakle, bila namjera ispuniti informacijsku prazninu nastalu desetogodišnjom odsutnošću značajnijih dodira s međunarodnom kazališnom scenom

# Prvih 10



**Eurokaz** je nastao na zagrebačkom tradicijskom festivalu uličnog kazališta kao što su bili **ITSE** i "Dani mladog teatra". Koji je odnos Eurokaza prema njihovoj programskoj koncepciji, posebice prema "Dnevna mladog teatra"?

**Gordana Vranko:** Eurokaz predstavlja kontinuitet. Ideje zaletu polovicom sedamdesetih unutar kazališne družine Coccolemacco koje sam bila član. Coccolemacco bio je u to vrijeme, uz Engla glazbe, najtrađenija

godina

alternativna grupa svih prostora. Radili smo legendarnu predstavu s velikim izrikama "Jedan dan s životu Ignace Goloba", mental-spektakl sa stvarnim učesnicima "Čega nama tog se ne odnosi", zatim "Omiziti Klavarsnada", predstavu u kojoj smo spojili sonet **Andrija Gidea** "Krivonožici" i novca" s dramom "Lift na podlogu" **Nasolida Plabera**, gotovo inaugurirajući u evropskom kontekstu principu jakostapanje različitih kolektiva, jednu od metoda "nove dramaturgije". Nakon je grupe 1974. godine postavljena organizacija međunarodnog kazališnog festivala "Dana mladog teatra" kao svojevremeno nastanka IJSC-a. "Dane" su organizirali bili vjerni na Centar za kulturnu djelatnost, a posredovali i prijatelji bliski festivalu u Marceju, tada nepoznatijem evropskom festivalu pod vedrotom budućeg francuskog ministra kulture **Jacka Lang**. Političar i energičan student festivala koji je svoj vjeharac dobio školskih poljima sa prijateljima, a pravni koji je bitno obilježio osamdesete a koje je promovirati Evrope još nisu bili antikulturni. "Dane mladog teatra" su nastali, dakle, u tom međuprostoru u kojem smo htjeli pokazati koje sve organizacijske modele potiču istraživački kazalište u potrazi na svojem publika i na "dobro" kazališta koja su se riješile prije svega relevantnosti svojih načela, bila važnije od "dobrih" predstava. Organizacija je postala stvarno pitanje, a radni karakter festivala imao je izrazitu težinu. Diskusije su bile stalno provedene na dva strana jezika, ličben je svakodnevno izlazio na engleskom i francuskom, a buduća da su čudjenje i razmjena iskustva gotovinski usmjereni bili važan dio programskog koncepta. Grupa se borila u Zagrebu na vrijeme cijelog trajanja manifestacije. Situacija je tada bila izuzetno bogata. Čakove stvar, toliko blizu na jedan festival, Evropa i nije nikada mogla francuske prirode.

Termin "mlado kazalište" želio je ukazati dodatno na distinkciju profesionalno-amatersko, studentsko-institucionalno kao nitijavno administrativno kategoriju. Htjeli su biti problemom svojih potraga biti apolitično evropska pojava na nivou španjolske grupe Teatro. Ova grupa nastupila je na "Dana mladog teatra". Ali dok je zabavno potaknuto nastupiti u koje je deset godina kasnije pretrpila. La fus dels ban, Htjeli su se (i)potaknuti o "Gricku

vještici". Kod nas većina stranih potraga je netipična završila u baroknom. Ito je jedna od nastanka hrvatskog kazališta "Dane" su se odvijali u formi polupodijeljenih blokova do 1977. godine i već smo tada stvarni bitne internacionalne veze i kontakte informirajući se o svemu što se događa u evropskom kazalištu. Kontinuirat informacija još od tih vremena meni je osobno bio važna baza za Evropa i mogla bih, dakle, govoriti o svom permanentnom dvadesetogodišnjem predozga kazališnih zbivanja u svijetu. Godine 1980. ugostio Dubrovničkih ljetnih igara ponudila nam je da "Dane" posetimo u Dubrovniku "Dubrovnički dana mladog teatra", u odnosu na nagradu, označili su znakom od organizacijskih prema estetskim pitanjima, u ovom slučaju ponajprije prema tematskim odnosima prostora. Deset dana u njegovu kazalstvu Dubrovnik je bio s volentarnu grupama koje su radile na otvaranju a koje su osamdesetih doživjele prvi evropski boom. Nastupili su Bread and Puppet, La Comedianta, Dog Troop, ICU, ta su bili i švedski na premaju, Sven 3, Radan (prezide "Hematološki val"), Miran Terz i mnogi drugi. Festivalni projekt "Ljetno popodne" u kojem su sudjelovali četiri evropske i domaće grupe odgovarao se na pet različitih točaka uključujući i ljudski liku "Dubrovnički dana mladog teatra" su se ostale linije prišlo posebno osvjetljavaju istosmjernu idijama "povećani" otvorenih prostora koje i danas obje sve prostora semibudovinu nastava igranja klaska na rječnici koji se kriju po principu funkcije metafore ("Jednaren" igrač kazale u Salsburga, "Hamlet" na Lovljenca). Pustili smo vrhovanje zbivati trgovinu i zločina, potrage koji su istovremeno transformirali festivalu u Anagninu i Edinburghu i tako je Dubrovnik imao bazu da bude u centru kazališnih turbulencija u Evropi i svijetu. Međutim, dok spomenuti festivali, stari poput dubrovačkog, evolutivno uspijevajući zadivljati primati, ljetne igre već odavno ne postoje na kazališnoj mapu Evrope.

Bojem predstava (s minimumom novca izdati smo više izdati nego cijele igre zajedno), publiki, kvalitetom programa, pokazati smo kako se društven pristupom može napraviti umjetlan i relevantan festival, međutim, to je očito bilo preskrbiceeno za tadašnji politički i mentalni sklop. Htjeli su nas kao opamu prevlaćuju "nastavom", pospremlje-

nim, gvođiziranim akvarelima", kako je to izmalo rekao "Dane" **Branko Kozovce**. Situacija je stajala, kako to obično biva, negovom "mladih" i 1983. "Dane mladog teatra" postali su postojati, a Dubrovnički ljetne igre i do dana današnjeg nisu uspjeli riješiti nedostatak i anaksiziranje svog programskog i organizacijskog koncepta.

Što su bile glavne razlike Evrope na ovom festivalu? Da li se razvijala kao jednokratni projekt ili si imalo razvijati proces festivala?

**6. Vnak:** Festivali novog kazališta Evrope od tada je prvi puta 1987. deset godina nakon zadnjih nagradnih "Dane mladog teatra". Početna je, dakle, bila namjera upariti informaciju i program načela desetogodišnjem odnositnoznatijih dodira u međunarodnom kazališnom svjetu. Stvoreno gatanje bilo se rješenje i suradnje kvalitete. BITEF se nastojao na estetski nadmaštivati, na njemu se nisu više mogli pronaći istinski istaivački potrazi. Kazališna situacija u Hrvatskoj bila je katastrofalna, kao totalno i danas. Istovremeno u Europi je došlo do boomu novih kazališnih prostora koje sam prepoznala među prvima i koje danas tvore ono što se obično naziva "novokazališni mainstream". Potrebno da se sve to pokaze u Zagrebu, gradio se odlažvanje Univerziteta koji sam ponudila već gotovo program. Moga, da tako kažem, prvotna inicijativa naišla je na podršku iste cijpe ljudi u ondašnjem CeKaDeu koji je radila i "Dane mladog teatra" (s. **Mladen Iveković**, g. **Daria Putak**), te ga **Naima Kadić** u Ministarstvu kulture. Prvi je Evropa i svih tih snaga vrhoma nastupajući sa strascijom u kojoj smo se našli nakon deset godina putovanja. Program je bio koncipiran tako da pokaze promjene koje su se dogodile u tom razdoblju ponajprije u otvaranju teatra prema visokoj tehnologiji, izumotima, drugim medijima, plasu, ... pokazajući da je kazalište sporno pravovremeno svojiti iskustva ovog doba. Te godine su nastupili budžiti "bitovi" novog kazališta koje je Evropa prikazala na početku njegovog uspona: La fus dels ban, Raza, Strada Hrvatski, G. B. Conetti, Krypten i dr. Treba spomenuti da, kada se govorilo o prikazivanju predstavama, po prvi puta se kod nas počeo koristiti u kazališnoj i tematskim datuma termin "postmoderni" kada je o





Foto: Miroslav Peko

#### kazališta rijet

Festival je djelovao kao šok, najednom nešto se većina zbavalo, nešto što je izmaklo kapt zagrebačkog kazališnog establishmenta, a sigurno je svojih organizacijskih, estetskih i tehnoloških upotreba djelovalo toliko odlično i dragocije od "mekih" IFHK-ovskih i DMT parametara da je u tami nastvorilo presku hrvatskog kazališta kao nekakva decanagregiranih tipa.

Ekstremno je da većina zagrebačkih redatelja i glumaca rikad na gleda predstave na Eurokazu, dakle, na Abadertij sm se svojedobno preporučivalo da se dalje što dalje od ravnihvih utjeaga. Naravno, teatro koji nastoje uspostaviti vladajućoj kazališnoj praksi: koga i dalje izvještavaju, psihologu, vlastitost, a najveći mu je doseg kazalište globalne metafora, "opisan" je, jer stavlja u potanje teatralne koncepte 99. stotina koje nastupaju kao jedina moguće svi oni koji su se udobno smjestili u svojim stakarama i ne vide dalje od svojih provincijskih dvorila.

Iako je prvi Eurokaz održan kao dio kulturnog programa Utrovnjake, zahvaljujući uspjehu i snazi svog programskog koncepta, on je Univerzitetu potvrdio te postao nedvomno godišnjom manifestacijom.

## Festival je djelovao kao šok, najednom nešto se većina zbavalo, nešto što je izmaklo šapi zagrebačkog kazališnog establishmenta

**19** Dvadeset godina imala je drukčiji programski credo koji je neko iskazati na listu razgovora prvoje izvjetajskog kazališta. Na kojim post-podizama se bera predstave na prvih nekoliko Eurokaza?

**G. Vrnak:** Kazalištarost, ljubavi i prepoznavanje relevantnih umjetnika na samom početku karijere (a ne ponavljanje programa izvjetajskog festivala) jedna je od najbitnijih smjernica Eurokazovog programskog koncepta. Mnogo budućih kazališnih izvjetajskih zagrebačke je publika vidjela prije publike u Francuskoj ili Njemačkoj, mnogim je umjetnicima Eurokaz bio odlična daska u svoj skop premijeri. Eurokaz nije ponudio festival i s jedne stio stvarno talenat pristupiti dugotrajni postulat važnih kazališta i kazališnih grupa u vrijeme kada smo ih još mogli gledati, dakle, prije nego što su dostigli "svjetske cijene", ali smo, s druge strane, nagradili i sami na trgovanje s europ-

skim najblijim udruženja i njihovim izvjetajima: neko gubitak. Iako je "otkrivanje" talenata programsko orijentacije Eurokaza, dovodjenje velikih imena sa koje mabema reći da su "iznad trendova" te podrške njihovog umjetničkog "trajanja" također je permanentno prisutno. U programu su bile stvarne kreativne vlastosti koje su obilježile povijest poput M. J. Sytcheberga, Achima Freyera, Jena Fabera, Roberta Wilsona i dr. Ne zaboraviti većina talenata produkcija toliko bolta, da mi čelakapna godišnja datanja na bi bila dostojna na polovanje honorara. Iz tih razloga otpali su mnogi projekti koje smo dogovorili a bili su odin toga vezari i za velike kazališne kuće koje su turnaje smetno skupi. Uprkos oborivostima boljama bili smo ponijeli odustati od Roberta Lapogea i izvjetaj predstave u Royal National Theatre u Londonu, Klausu Peymannu i bečkog Burgtheatera, Francka Castorfa i berlinskog Volksbühne, Roberta Wilsona i Schauspielhaus am Lohrner Platz i mnogih drugih. Kada bi Eurokaz imao kod republičkih i gradskih financijama barem takav tretman kakav imaju u svojim zemljama slovensko i makedonski festivali nastali na trgovanje Eurokaza, a programski stabilni, mogli bismo u Zagreb dovesti u tom smislu još više reprezentativnih imena.

Nakon prvog Euroleaza pokretala sam već sljedeće godine još više osmišljeni programski koncept koji postajao mlativno nepoznat anglikarima iz SAD od kojih je većina gostovala u Europi za prvi puta. Radikalizacija "in-fact" postupaka, rthave knjige kanzakwerwa prenala sam u sadržava nekolicina umjetnika Zapadne obale SAD (San Francisco, Los Angeles). Oni su pokazali to se drugda kada se npr. glavni putovni se scene i razlijeze rubetima i stropovima, kada teatar alika u potpunosti namjena tekst i izgovornu riječ. Prodar najpovoljnije tehnologije, jednostavna topografski model, transformira na materijalnosti prevode (nema ništa kao ono što gleda) bile su sele od moćnog edalnih predstava koje su bile "totalno amfiteatralne" da se u europakoj publici čuše stane i smeholazne. To je bio jedan od najpovoljnijih alih i najpovoljnijih Euroleaza i mi tak danas a desetogodišnjom perspektivom vidimo u potpunosti sagladan volensit američkih umjetnika i umjetnj koji su svojili na europakoj generaciji kazališnih "konceptualista" koja zagovara bludni jezik tehnologije kao jedan od poruka prema kazalištu 21. stoljeća. Jednostavne modele kakve nalazimo u svom segmentu američkog teatra koje je tako destakle opozvala nala dubinska kritika, pronaći omo kuznje u radovima mnogih europakoj umjetnika, a kod najmlađe generacije slovenskih redatelja i koreografa (Struel, Pograjec) ti modeli kao izumiranja "nepovjerenje prema čitavoj viliš sferi" (R. Mutil) su apsolutno dominantni. Kako je u vremenima došlo do prihvaćanja tog jezika, ono što je upravo napredno kod Amerikanaca postalo je isključivo kod europakoj epigona. Nakon američkog blaka odijahli smo zapravo čitavi uhođiti koje smo na početku negirali: tradiciju, tekst, glaznu, pramatnju što se a njima dogodilo nakon što su postli ove ilne ostaklene negacije do potpunog licenciranja. Ne izumiranja vili na spektakularnost izvedbe, već sa pratinama izumiranja energije ili, zasupat timu, sa "ohladnom gestom", "nova dramaturgija" upotrebu različite tekstone, kazališna žarova, povijene stilove, kaio bi se u prividnoj konfuziji lingvističkog i stilskog kaizama začela nova harmonija koja zbunjuje gledaoce. Na u publika namazuje predstave koje priznava podokupac umjetnika jer on umozbava polje anoznja do točke satizanja anizla (upravo zbog njegovog preližja) kad ova

izmišla nacionalnom teatralnege. "Nova dramaturgija" postala je svoja definicija nekoliko godina kasnije anstari koncepta "post-dramatizma" koji pokriva na kop natra mnogo različiti kulturnološki modeli izumirati na izglednji novog kazališnog jezika. Iz navedenih primjera vili se da Euroleaz nije niošta izumiranje samo na jednom putu već je nastojao prikazati najpovoljnost i izumirati različiti ostaklene koje su bile reprezentativne za svoju europakoj i svjetloskog kazališna osamdesitih i devedesitih uključujući i one koje su nastajale na "rubovima" još uvijek rasprapoznate na izum planu. To se sa primjeri odnati na svoj najpali, vrlo oslabi izbor, na umjetnike koje sam pokretala sahatu pod nazivom: "konceptualistički teatar" čim su pokazali neke danas već kulturne podstave (Šoc, Raffaele Szabo, Ivan Stazov, François Tanguy, Raktropen). Ponekad su predstave bile grupirane i po topografskom principu ovisno da li smo u nekak dijelu svijeta našli na jaču potvudu odnositih izvornih bičja stvorenog teatra. Ponekadli smo, na primjer, kaio se fiktivni interes seli sa Zapada na Istok, pa sa druge kontinente. Npr. nakon američkog bloka uključio je naku, arfin rjemakli, par latinoamerički, daniak pa nova generacija francuskih redatelja, ove godine Japan. U Japanu gdje je butoh najgubao svoja snagu pronašli smo neke zanimljive teatralne parametre koji bi mogli opet svojiti potuju na kazalište te čudesne serije.

**E** Kako je Europa proširila prešla nova kazališta? Zbog njegovog izvratu naglašenog internacionalizma pokazalo se potreba za efikasnijim načimima povezivanja koje omogućava međunarodni referencenost i mobilnost. Kako se Euroleaz uključio a te tokove?

**G. Vrak:** 1990. godine Euroleaz je upotrijebio godišnji kongres međunarodne organizacije IETM (Informal European Theatre Meeting), danas najutjecajnije kazališna mreža u Europi koja sudjeluje u oblikovanju kulturne politike europakoj i državnih institucija (Vijeće Europe, Europejska unija, ...). IETM je nastala iz potrebe za što boljom poveznicom organizacija i manifestacija koje se bore promocijom, organizacijom, produkcijom i distribucijom profesionalnog izumiteljnog

teatra i ostalih sceničkih umjetnosti. U Zagrebu kongres je održan po prvi puta u jednoj zemlji Istočne Europe i tada je kad nas barokno oko 300 stranih gostuju, doktobni festivala i kazališta, podnositelja, menadžera, programskih umjetnika i sl. koji su namijenjeni ideje i iskustva o novom oganiziranju modelima kazališta u svijetu, o međunarodnoj koprodukcijama, kazališnom menadžeru, speciestivu, kompjuterizaciji i sl. Kako sam bila među osnivačima IETM-a na prvom legendarom sastanku u Polenju (u vrijeme "Dubrovačkih dana mladoeg teatra"), danas vidimo da nakon gotovo 15 godina postojanja te organizacije koje je svejednomizirala apala veliku ulogu u artifiklaciji novih kazališnih pravaca, ona svojom izvratnom logikom vezanom uz čestit ekonomski i kulturni mozi vili na stijihi potrebe mladih državi ostaklene koje se sumiraju na razgranata Europe i u vaneuropakom kulturna i koje najbjevija drugakije postojiljive kazališna proizvodnje, nove perspektive modela i nove teatralni i kritički diskurs. Stoga Euroleaz uvijek nastoji biti konak ispod drugih, već čitavo godine radi na stvaranju mreže koja bi vratila stvari na temeljne kazališne probleme, sa hitno umjetnička pitanja koje IETM u svojjoj mrezi sa mozi već odavno zmanaraju. Osim toga, nakon pada Berlinskog zida, IETM koji se do tada sastojao isključivo od zapadnoeuropakoj članova (a sam daga vremena bila jedini podnositelj "u druge strane"), vili je u Istočnoj Europi još jedno mjetno sa svratima širenje ovog kulturnog umjetničkoga mreže (posudajući se kao da samo prije riječi nešto bilo). S tečajevima managementa i kazališne tehnologije Zapad izumira i svoj kazališni jezik, kaio da su svi postali naditi isti tip predstava, konatati isti kazališni jezik, jer se on pokrenuo uključeno na međunarodnom tržištu, dovodeći do uniformizacije kazališnog jezika. Na festivalima gledamo uvijek isti grup, one koje su namizuju perspektivne probleme, dok je utvoreneno taj krug izvornih jezika izumira onom što je različiti drakrije, zbunjujući, prema ovom što dolazi "a rubu" bila Europe ili svijeta nakuhi jednaku jako umjetničke koncepte kao što su oni koji su svejednomizirali u "čistinu". Stoga bi trebalo saditi na stvaranju jednog pravaca, razumiteljnog sredstva teatra koje najbjevija drugakiju koncentraciju i gdje se

kazališna pitanja elaboriraju na ozbiljan i odgovoran način. Već duže vrijeme, budući da se deset festovskih dana pokazalo nedostatnim za realizaciju svih svojih ideja, zaključila sam misliju da promadem kazališni prostor u kojem bi se kroz godišnje programiranje uz međunarodni kazališni školu, polaznici od gore spomenute djakove, ispitivali mogućnosti drugačijeg promišljanja teatra. Budući da u nadstropju korelaciji političkih i kulturnih snaga te nije moguće ostvariti u maloj zemlji, okrenu se porudama iz inozemstva. Na natječaju za mjesto direktora najveće nacionalne scene na sjeveru Francuske (L'Opéra de Douai) između 63 kandidata bila sam u "finale" kao kandidat građaninjska Beana, međutim, budući da je kandidat Ministarstva ispio već u drugom krugu, a što je pokazalo lažna političkih igara, Ministar je odmah potvrditi moje imenovanje i cijeli natječaj se ponavlja. Bitno je spomenuti da sam završila tako visoko mjesto na bazi porođenog projekta za koji kod nas, na školost, ne postoji interes.

**■** Na domaćem planu svojedobno si promovirala novu generaciju jugoslavenskih redatelja. Kako je sa njih reagirao i kakve su tragove ostavio u europskim teatrima?

**R. Vrank:** Prostor Balkana jedinstven je u Europi po nesigurnosti svoje kulturne memorije. Generacija redatelja koje je promovirao Barakat (*Tašfer, Živadinov, Šeremet, Palović, iz Bugarske Stanev*) znala je iskorištiti mnoštvo kulturnih utjecaja koji su im postali neizmjereno bogatstvo referenci. Život u totalitarnom sistemu pridonosio je jedno drugačije iskustvo koje je transformiralo na specifičan način utjecaj Zapada (budući da je jugoslavenska interpretacija komunizma ipak omogućavala slobodni protok informacija između nas i Zapadne Europe, znali smo sve, a i mnogo više od naših zapadnjačkih kolega). Svi ti elementi su kod spomenutih redatelja doveli do stvaranja kazališnog jezika pred kojim je svojedobno Europa ostala zbunjena. Taj jezik sa superiornošću barata različitim stilovima i barovima, redateljskim i glumačkim postupcima, rekvizitima na samo tradicionalne umjetničke forme svoje sredine već i forme samog zapadnog "mimizama". Često će nam se učiniti da smo "materijal" provedbe već vidjeli (najprije, često napada upotre-



Prof. Rada Vranko

**Zanimljivo je da većina zagrebačkih redatelja i glumaca nikad ne gleda predstave na Eurokazu, dapače, na Akademiji im se svojedobno preporučivalo da se drže što dalje od nezdravih utjecaja**

ba, poznatih, ponekad i vrlo potrošenih modela). Međutim, autorici govori sofisticirane prirode (to ljudi, naime, poznaju sve) ne brine toliko o faktoru koliko o načinu na koji su raznorodni elementi složeni u cjelinu i kako se poema tog cjelini odnosi. Spomenuti postupci zahtijevaju promjenu modela percipcije te također teoretičkog i kritičkog diskursa, što čemo elaborirati kasnije uzrati koncepta "post-mimizama".

Tek je danas kazališna Europa došla to terminu "multikulturalizma" kojeg na zastupamo već desetak godina. On je doista ulao u modu i o njemu se raspravlja naglo bez prvog razmišljanja sa festivalima, simpozijima, okruglim stolovima i sl. Na primjer, multikulturalna dimenzija nekog projekta garantira da će on dobiti subvenciju europskih institucija. Međutim, dok se većina "multikulturalnih" projekata iscrpljuje u sećanjima patologija po primjere umjetnog opjajanja "male Indijana, male Afrikanaca, male Engleza", mi smo multikulturalizam u ovom malim prostorima čitajmo prirodno i sportsko. Ne mislim pa ton na **Ristićev** EU-desetove radnje upravo po primjeru "europelana" primjere ljepšega naroda i savršenosti bolje države, tzv. "humanizma: multikulturalizam", već mislim na "vertikalni multikulturalizam" u kojem umjetnik, bilo glumac ili redatelj, postupkom autorealne upravlja odbiti na okupu "maksimum nemogućih kombinacija" svojeg bića, od novokostimnog estetizma do arhetipičkih, ritualnih aspekata svoje temeljne kulture. Kao što je Poljska iz tradicije nastojala oporiti originalne ideje koje su svoj najviši izraz našle u **Grotowskiu i Kantoru**, ljubavima koje su postale jedne od najvažnijih referentnih točaka europskog teatra 20. stoljeća, tako je i gore spomenuta generacija redatelja preko "vertikalnog multikulturalizma", koji se najintenzivnije proživljava upravo na Balkanu, bila apsolutno europska pojava i značaj njihovog zajedničkog istupa usporediva sam u ulogu koje su u europskom kazalištu imale svojedobno (jednako-veliki) generacije američkih, poljskih i rumunjskih redatelja.

Kao što se Europa nije na vrijeme smislila po pitanju "što je tlo" u ratu na području bivše Jugoslavije, tako nije na vrijeme pripoznala niti autorizirane kazališne energije koje su se nalazile u ovom djelu svijeta. Tek se danas nali interin europski kolege potraju na

program predstava koje su vidjeli na kongre- su ITIN-a, a na koje su tada reagirali nega- tivno. Na primjer, jedan od tada najbogatijih oponenta upravo produkcija u Maheodnji multimedijalni projekt "Bašče" u režiji Benka Bencova za Kopenhagen – kulturna prijestolnica Europe. Slovenija je teatar i ples, također, a međuvremeno postao prvim kazališnim fenomenom. Šada već druga generacija slovenskih redatelja i koreografa zaustavlja je na velikom broj sjevnih festivala koji slovenskim kazalištima posvećuju posebne tematske jedinice. Međutim, ono što je Europa "kupila" nisu autentične umjetni- čke postavke i izvedbe, nego su otvoreni prostor za sljedeću generaciju, već njihovi djelatnici koji rade porajavne plasne predstave bez prvih umjetničkih vrijednosti i po matricama "novokanaliziranih matricizama" a kojima zapravo predstaviti razmjerni kulturni per- ceptivni problemi.

**U** katalogu Eurokaz 1990 zahtijevalo se da se Eurokaz čini "postojati za svaki imple- ment koji uključuje i afirmaciju novog kazališnog jekta, koji ne oponašava, već mijenja pojam teatar". Kako li danas mogla postojati ova definicija? Žigov se propovjednik koncepta objave Eurokaz posljednjih godina?

**O. Vranko:** Eurokaz je uvijek imao više- staske. Mislim da se postojati savremenog kazališta stvara jednako u New Yorku kao i u Caseru, Sijegu ili Latinskoj Americi, Africi ili Japanu, i da i ovaj zapadni civilizacijskog kruga, čak i u tradicionalnim formama nekih sedmina modernog poznatim. Jednako moder- nizirano. Japanici Ko teatar prihvatili je još prije pet stotljećja nego od bitnih problema kojima se "evropsko kazalište" bavi tek danas. Na polju likovnih umjetnosti također svjedočimo o pokolajima da se ispravi tapirna evocativna izmjena da samo Zapad ima pravo na evocativnu formu, a da je već ostalo etnografija i sociologija. Istakla "Magiciens de la terre" (Paris, 1986) istakla je jedne sa druge, radove australnih Aboridžina i ajapajskih umjetnosti pologa jam da se radi o istoj stvari. Mislim da bi se mogao napraviti sličan kazališni festival na kojem bi nastupili zajedno npr. Jan Babić i No teatar, iz Rona Athey, Soc. Raffaello Sarzo i kolombijska grupa Athanor Damas sa Zgagnara iz Togoa.

Na tome postavi i čitav naš koncept "post-

modernizma". Eurokaz je u zadnje vrijeme polje kulture s latinskom Americom, Afrikom, Japanom, zapela se ideja: koja ona pokušati artikulirati na okruglim stolovima 1994. i 1995. Radi se o reakciji na već spomenuti "novokanalizirani matricizam" koji se kao prvi artikulirani pokret izmislivog teatar nakon šezdesetih počeo dominirati osamdesetih i u velikoj je mjeri vezan uz holandski i flamski val te američki teatar koji se produčava u Europi. Istakla čitava i bliski formalizam tog kazališnog jezika utjecio je na čitavu generaciju ponetore koreografa koji su doveli do mode opozicija i: uniformnosti evropskog kazališta.

"Post-matricizam" je pak koncept koji podraz "u rubu", a pucanje Europe da u ovom kontekstu varenostopinski kulturi. Kanalizirano ga razumijeva stilova i tradicije koje je bilo nemoguće kanalizirati u kon- ceptu "matricizma", kao na primjer ritu- alna kuma i teatarne slike, tradicionalne kazalište s modernim odgojem postojanja. Koriste se referencije iz različitih kultura, naravno tako umjetnik delati u multikultu- rama medija, kao što je na primjer slučaj s Brazilom ili gori spomenuti bolzanski postmoderni. ljudi koji ne razumiju o čemu se tu radi misle odobravati tu vrstu kazališta kao starenost ili etnološki. Međutim, kanaliziranje i refleksija potrošnih medija, povijesnih stilova i al. predstoji i stvoren postojak. Ti novi ljudi traže postojanje ustaljenih obzuga generacije, novi teorijski i kritički diskurs i Eurokaz se trudi upravo da stvori prostor za tako nešto. U ovom trenutku umjetnik "post-matricizma" na ova sublimna drugo koje ne bih bio umjetni- sava u logici turist i trendove koje diktiraju ekonomski i kulturni centar. Oni se bave da tako kažu, "stvarima duha" suprotstav- ljajući se "materijalnim bitka". Na primjer jedan kraj umjetnika bave se ideologijom efike i ja ti naravno "konokulistički teatar". Oni se zavele dopadajući stilovima i spektaku- larizmom, oni se bave emocijama i struktura- ma, ožiti što prethodi efici. Stoga ta vrsta teatar često može izgledati grubo i ružno (jer radi protiv uobčajenih estetskih kate- gorija), ponekad čak i oštraviti – naravno u misli "plemenitih distanciranja" jer stvoren koncept "profesionalne glazne" i "dobra teatar". U ovaj bit ekonomistički teatar beskompromisno (stoga i nezamislivo) istražuje temeljne kazališne probleme,

Nesolika pitava ljudskog bivanja na mori. Koncept "post-matricizma" sun da zada predstava na festivalima, simpozijima i seminarima u Parizu, Schloss Bollen, Kopen- hagen, Odenburgu, Kopenhavenu, Ham- burgu i drugdje.

**U**red Eurokaza, radila si kao dramaturg na nekim kazališnim projektima. Da li ti se čini da postoji afilacija između zapadnjačkog kazališta "nove dramaturgije" i zapadnjačkog zapadnih stilova i izuma?

**G. Vranko:** Moguće se razne kombinacije. Imati teatar više nije umjetničko pitanje. Može se suprotstaviti i tako različit dizajn kao što je Bencova "Latinska kuća" i Brecht-ov "Baal" se u zbiljovni međusobnoj interak- ciji otkriva razne teške predikacije umjetni- čke, nevjerojatne suglasne dvasenosti likova. Na slici nam Jonathan Culler govori o delokaliziranosti kulture koja može "jedno djelo analizirati kao čitavo drugo djelo – Derridinim riječima, kao 'stroj' s mnogostranim čitavim glazom na druge tekste". U tologu u kojoj sam radila kao dramaturg i koja je spajala Čehova, Brechta i Dasea ispitivali smo na primjer ova od Imre (na u Nij, što u "Lutkinja kući" može biti Baal, da li je moguća ulazna Baal-Kant kao Helmer-Rank i slično. Za ovo smo našli uporište u svom teatar. Teataru se bave na primjer dublje, ponekad i gotovo vizionarski smisao ako se upovrat u kontek- stu Brechtov dizajn, ako se polja njemog smatranja maksimalno prošire novim situaci- jama i likovima. Da smisla se može čini slaznjo. Adorno je pisao o znoj muzici "Theoretische komparativ muzik, poput kultura, bitak koji se bavi upravo i radovati se ako to bude onaj koji zna muziku. smisao. Bjez je umjetno govorno o takvoj radosti kad misli stajanje naravno tonalne vrste."

Djelom spomenute logike radila si se u različitim kontekstima: Izraelom, Zagrebu, Skopju, Bergamo, što je cijelom projektu dalo još jednu dodatnu dimenziju. Aboridži glazne iz Skopja s predstavom "Baal" doveli smo u Bergamo i suprotstavili novokanalizirani glazni- cima s kojima smo prethodno napravili "Latinska kuća". Bašče, došlo je do interak- cije ne samo na nivou dramatičkih tekstova već i na nivou potpuno različitih stilskih i glazničkih jezika, načina igre, kultura, temperamenata, ustvari smo čitavo

makazimale napet evropski luk, spogili kistiji sjever s krajnjim jugom. Ritualni elementi albanske glumačke igre bili su prepleteni u suncu s hladnom norveškim formalizmom. Naravstalo su u drugom dijelu predstave preuzele šenske uloge u "Baalu" ali s relikama iz "Lutinske kuće". Rezultat je bio izuzetno zanimljiv. Budući da se svi glumili na ovom materijem jezika, naravstalo je publika mislila da cijelo vrijeme gleda nekojale vestije "Lutinske kuće" dok su Albanci mislili da gledaju "Baala". Netko tko razumije ova jezika dobio je dojam joraskovske zbrke. Ovdje se našla o "testru stranje", oraj tko je naglasno razumio bio je najglitli istini. Predstava se zvala "Tri More čokaja Baala" i mislim da u kontekstu nove evropske dramaturgije označava jedan od najudikabnijih pristupa dramskom tkivu.

**F** Kako je takva situacija utjecala na Eurokaz? Kako su reagirali strani organizatori?

**G. Vrank:** Trećeg dana Festivala 1991. godine počeo je net u Sloveniji. To, međutim, nije smelo umjetnika da dođu u Zagreb jer su smatrali da je važno nastupiti na Eurokazu bez obzira na okolnosti. Mnogi su se prešli jeli autobusima kroz blokadane ceste, bili su u to vrijeme jedini stranci (osim naravno novinara) koji su nastupili ući a ne izći iz zemlje. Sve predstave su odigrane onim kakve jesu sa nja. Nije stigao kaznen sa scenografijom (Nis je upotrebljen aspeje u Sloveniji kao bačkalat). Problem je bio na površici. Aurokaz je bio zatvoren, kroz Sloveniju se nije nije moglo preći. Ljude smo evakuirali brodoma do Italije.

Usprkos izuzetno teškim uvjetima u kojima se stvarao program u takvim godinama, Eurokaz nije izgubio niti jednu sezonu a nadilao je i visoku kvalitetu prikazanog. Kazališne ljude bilo je teško uvjeriti da im u Zagreb ne prijeti neposredna opasnost nada je i to stalno dolazilo u pitanje (jednako su naklonjeniji Zagrebu prole godine samo mjesec dana prije početka festivala). Bitno je i to da su se mnogi umjetnici, kao na primjer François Truffay, koji su u to razdoblju nastupili na Eurokazu kasnije angažirali oko mobilizacije javnog mišljenja u svojim zemljama, aukupljanja humanitarnih pomoći, organizacije debata i demonstracija.

**F** U to zve ove faze Eurokaz je imao proble-



**Već dulje vrijeme zaokupljena sam mišlju da pronadem kazališni prostor u kojem bi se cijele godine ispitivale mogućnosti drukčijeg promišljanja teatra**

ma i na "danasem jerecu", Skandalu venari uz izdvošle presjere u ZekasMa odranli su se i na Eurokaz...

**G. Vrank:** Prvi je Eurokaz bio organizirajici vezan uz tadašnji Centar za kulturnu djelatnost i nakon šta je CKD pravno uspostavljen rad novom agencijom Zagrebačkog kazališta mladih. Eurokaz je automatski pripojen Kazalištu, Sve je bilo u redu dok se nisu svaki nekoliko mjeseci počeli mijenjati direktori ZekasMa te je jedan od najlošestijih, Igor Mrdvalj, bio čak i ukimati Eurokaz. Bilo je tu raznih vanjskih epizoda,

ali pokazalo se da Eurokaz ipak nije tako laka zvrsta. U svakom slučaju, kako bi se izbjegle slične situacije, američke kazniškinje i slične, mislim da je jedino rješenje da Eurokaz po uzoru na većinu svjetskih festivala bude rezervna organizacija koja sklapa ugovore s partnerskim kazalištima u kojima se odvijaju program i izvedbe, dok Eurokaz po uzoru na većinu svjetskih festivala bude rezervna organizacija koja sklapa ugovore s partnerskim kazalištima u kojima se odvijaju program i izvedbe, dok Eurokaz po uzoru na većinu svjetskih festivala bude rezervna organizacija koja sklapa ugovore s partnerskim kazalištima u kojima se odvijaju program i izvedbe.

**3** Krajini se u principu rukovodila priklonom domaću selekciju i kako viditi upravo hrvatskog teatra u europskom i svjetskom kontekstu?

**G. Vauk:** Što se tiče selekcije hrvatskih kazališta, to se teško moglo nešto odijeljiti nagovijest. Hrvatsko teatar je namo toliko dugo i sustavno uređivan od strane istih ljudi i njihovih politika, koji su i danas na vlasti, da bi trebalo barem pet deset godina nakon nekog vrlo radikalnog pomaka, po da se u našem kazalištu dogodi nešto slično: nešto što bi bilo zanimljivo i izvan granica zemlje. Kao da postoji "hrvatski kazališni sindikat" koji stalno nametlje idejale u samom sebi. Pogledajmo na koji će način **Kolman Mosnier** odabrati od tuzilaca "Kazniških zloglasa" naše moglo barem biti jedine futurističke drame i (p)lupasti u teatru kao što je "Sopodsko dijete". Ili kao koji umjetnik da izvede postdramu "Ishod" odnajući od umjetničke stvarnosti i nametnuo sebi jedino spektakl poput "Gurana". Zar to je hrvatski teatar koji danas kakav da im je u svijetu sustava bilo tako "stvarno loše" i da se u njemu nisu mogli dogoditi "umjetnički iznaci" nisu ostali van, a druge zemlje? Svakako su im bile važne, ali jedan od njih nije imao izbora za društveno namjenski ili cenzurni tip gdje je jedna cijela generacija kazališnih (i filmskih) redatelja obilježila povijest izvan granica svojih zemalja.

S jedne strane je, dakle, postojao problem osobne hrabrosti, vjere i morala u drugu pak iznamljivanje na neprofesionalnom autoritetu **Zrinka Gavrila** koji služi kao slabi epigoni koji su oko njega stvorili legendu i mit. Slovenija iz Makedonije su imale sličnu situaciju bile obavezane takvom

vrstom autoriteta. njihove je teatar puno otvoreniji i barem se djelovao zanimljivije stvari. Gavrila u stvari nikada nije do kraja prebrija, pa da jest u njegovim bi se teatarovima pojavile neke druge dimenzije stvari koje doživljavaju problematiku npr. teatar Roberta Wilsona. Gavrila je bio iznimno ispodruga i otvoreno umjetnička licnost koja je htjela pokušati ostvariti "Kraljevo" uz koncepte crtanog filma i najzanimljivije je nalazio da ga se petirfira sa cenzura. Iznimnog teatar. Time svima treba podvesti problem kritike i problem kazališnog školovanja odnosno Akademije. Isti ljudi (isto kritičko selektivno) predstave za festival, gdje u svim mogućim vrednostima i izrazima, kontingencijama i odbrani. Načelno iskazuju status quo i svoje otvoreno a priori sumnjivo gledanje na sve što odskoke iz opće slike pogledi. Pogledajmo što su isti kritičari pisali protiv ISK-a (da bi ga dugo držali izvan hrvatski ili "Bosna mladog teatar" i što danas nisu o predstava na Bernu. Oni misle sa neobuzanim, stabe teoretske podloge, voljeli su je odskakati na europske drugocvrstne manifestacije ili političko-socijalne festivale tipa Gendrea. Pijavici festivala u Poljskoj, svedeskih ili Sommerfestiva u Mannheimu, teatar poput Theater am Turm u Frankfurtu za njih su nepoznanice. Te postaje naše upitne stvarne moći tek daju ljudi koji nisu o kazalištu, odgovorno i pametno, sa one namajne pristupa službenim medijima.

Dakle je na početku podržala slovenisti i makedonske kritika dok su se hrvatski kritičari još uvijek klanjali RUTER-u kao najpristojnijem jugo-festivalu, kada je on u to vrijeme kupovao predstave koje su prethodno nastupale na Eurokazima. S druge strane, što se Akademije tiče, dovoljno govori podatak da u vrijeme dok se **Božo Stavanja** izveo na osamdeset europskih pozorišta, profesori na Akademiji za to njega po prvi put izili od malo puviste ljubopoljnih studenata. Teatar nije nemao što dobiti.

To je, dakle, starija stvar u hrvatskom kazalištu i je na sada tu se viditi izlazi. Na samu kaznišku sam (osim kod njih) iznimak nije mogao biti predmeti poboljšanja situacije. Stoga bih mogla, govoreći i o "deset godina nezgoda". Pašto Zrinka namo upornu većinu važnih pojave u svijetu ali ako to za posljednju

nera i odgovarajući odgovor vlastitih kazališnih potencijala, tada smo oduševili da ostavimo i dalje "pazirna upravljanja info kazniška".

Problem hrvatskog teatar nastupih ante programski elakomati sa svih mogućih strana, iz svih mogućih uglova. "Srijeda", "utraga", "svetina", "iznaci" ... Opozicije što kazališta ostali upitni za nešto što u sebi nema ni trunke Bosa. Poljudale smo iznaci, ti dijeli su pojave od amuziranja do institucije. Jedne godine se u okviru Eurokaza odvijala Smotva kazališnih amatera Hrvatske (SKAH). Zatim smo se skakali institucijama pokušavajući u njima poneti infrastrukturu. 1991. godine ispisali smo najtežije za financiranje kazališnih projekata kada se Eurokaz pojavio kao producent iznacičnih slobodnih grupa. Nakon toga, došli smo u Zagreb predstave hrvatskih redatelja nastale u inozemstvu pod nazivom "Hrvatski teatar u dijaspore". Zatim smo se bavili "iznaci" pojavama, od društvenog "buka" oko kojeg se slovenisti kulturna politika nije nikada posebno bavila, a koji spetaje zahvaljujući vlastitim umjetnicima i upravnim, do "hrvatskih teatarskih pojavi na granici kazališta i vanjskih umjetnosti te filma i muzike. Jedne godine htjeli smo u Varshevskom kazalištu izmisliti projekt u kojem bi nekoliko mladih redatelja dala svoja videja jednog tekata hrvatske kulture. Nakon pobitnih dogovora, direktor Kazališta je uporno "bio odustao". Da smo bili u početku Hrvatskima. Akademiji ... Prole godine izveli predstave bio je odredak oig-nancijama i produkcijama principima. Pokazali smo raz predstava nastalih u još dječiji nezavršenih grupa i agencija iako je većina njih bila programirana najljepim predstavama sestre, stariji (iznacični direktori festivala), koji su došli na Bernu prije svega da se upoznaju sa hrvatskim teatrom, bili su da jednog iznacičnog vršenim i teško da će se nikako opet vratiti k nam.

Pogledajmo na primjeru Slovenije, koja ima dugo manje stanovišta nego Hrvatska, na koji način, pametnom kulturnom politikom, survoenao kazalište i plasirao odglati ključna uloga u afirmaciji kritične naše zemlje. Slovenija amuzantni redatelj i koreograf, nisu nikad imali nikakvu poziciju već su im bili otvoreni vrata rješenja institucije poput Glavnog doma ili Nacionalnog teatra. Gdje su ti hrvatski

redatelja koji će nas izvesti u Europu? Mi se ovdje bavimo nacionalnim mitovima i folklorom, a nitko nepoznat i podrška neke umjetničke kugi rade na suvremenosti i koji bi mogli uključiti hrvatsko kazalište u svjetske tokove. Jedan od njih, Branko Bozovic gostuje na relevantnom europskom festivalu, ali s predstavama koje je napisao u Makedoniji i koje vam dobivaju odlike kritike. Nakon dugo vremena što nije ručica u Hrvatskoj, njegov projekt na Muzet sceni GK Gervila putovan je na prestižni latinoamerički festival u Sao Paulo još prije službene nagodbe premijere. Meni se prijavio da Bozovic stalno "protežim", da nastupa gotovo na svakom festivalu. Njegov predstavu mogu razgovorno stati na bok stvaraj selekciji i ja pokušavam jednostavno nadoknaditi kvantitativno njegovu odsutnost sa hrvatske kazališne scene. Na isti su način zastupljaju svaku svoju premijeru i Montabetroj i Kugla. Bozovic naprosto više odira, on godišnje napravi i po tri ili četiri predstave. Montabetroj je još jedan primjer sa ovo o čemu govorim. Ta grupa ima barijere po Europi, a također i Americi, koje traju po nekoliko mjeseci. Ispu svuda samo ne u Hrvatskoj, produkcija iz strana, i možda čemo ih uskoro poručiti kupiti jer u Zagrebu jedinstveno nemaju uspjeha ga još. Kod Bozovic i Montabetroj se na radi o barijerama u organizaciji Matice seljarske već o iznimnom umjetničkom trženju stranih partnera i publika

**U** Ovi dvostoj Eurokaz izjav "objektivni" uvjeti predložiti? Kako viditi budućnost Eurokaza?

**O. Vokal:** Zadovoljna sam time što smo uspjeli svih problema uspjeh odobiti Eurokaz svih ovih godina i što je on i dalje jedno mjesto i referentna točka za suvremenu kazališna zbivanja. Međutim, prijetnja je i očajaj godine jer se i nakon deset godina, kod glavnih financijera nema uspjeh izboriti za postizaj adekvatnu kvaliteta i vrijednosti programa. Ta preovladava mišljen na Ministarstva kulture koje nam je ove godine na prodaju desete objekte i s imenima poput Roberta Wilsona i Jana Fabosa u programu dodjelilo samo 100.000 kuna dok istovremeno šibenski festival djeteta dobiva dva puta više, a da ne govorim o Bakrovačkim ljetnim igrama koje svih ovih godina imaju



**Ova država nikako da se odluči treba li joj Eurokaz ili ne, ne usudi ga se ukiniti, a nikako da trajno definira njegov status**

dvadeset puta veći opsežnosti dotacija od Eurokaza. Pitam se, na temelju kojekog programa ovi festivali imaju takav tretman dok se istovremeno Eurokaz daje "na kapitalu", tek toliko da preživi. Znamo da sa kulturu uvijek ima malo novca ali ovdje se radi o problemu snopodjela sredstava, o vrijednosnoj ljestvici. Ova država nikako da se odluči treba li joj Eurokaz ili ne, ne smi ga se ukiniti, a nikako da trajno definira njegov status. No to već više govori o hrvatskoj kulturnoj politici (ili njenom odsustvu) nego o samom festivalu. Ovakogdi program ne bi bio mogao bez pomoći stranih institucija i fondacija. Tu svakako moram istaknuti doprinos Instituta Otomasa dječstva i Centra za dječstvo umjetnost. Eurokaz ima sve uspjeh da postane

najrepresentativnije kulturna manifestacija u Hrvatskoj. Televi međusobna reputacija nama biti jedna druga kazališna institucija ili festival, ne samo u našoj zemlji već i u ovom dijelu Europe a za što postaje brojna dokazi. Ja osobno, nakon sve već jednog desetljeća, više nisam spremna velik dio godine raditi na programu i voditi organizaciju festivala iz svoga stana, sa ovog privatnog telefona, jer ne dobivamo akontaciju kojim bi nam barem pokrili troškove stalne kancelarije. Inače očajaj da ovaj festival postaje i funkcionala uključuje zadovoljstvo entuzijasma nekulturne ljudi. Mišljen da je sa jedan svjetski festival ovakva situacija doista smotna i ako se nastavi, budućnost Eurokaza vidim crno, a ponekad i bijelo kao gubitnik jer ga više neće biti.

# Što je mladi teatar

Pisac: Branko Matan

Što je pisano o ewoluciji "Dubrovačkih drama mladog teatra": da su radionici festivala općenit karavanskom košavom pešeguri upred Spornu, da su predstave koje su prikazivale bile karakteristične "dekonstruiranom maštom pojedinaca", da bi sve to "moglo pobediti

polihistorsku putanju stružnjaka", da "ima bilo dubrovački" (!), da su predstave bile "dilematične" i "upod kritike", da se "glumilo bez izbjegavanja" itd. itd. Takav ton, maše raschitajem u tekstovima o Dubrovačini (jetim igrama, a pristatan u, na aneta, tek nekoliko rapa, mogao je iznenaditi ipak samo naravn neindolentnost. Osnova je i melba najprepoznatljivije karakteristika "Dana mladog teatra" nihilizirano, živa, intralivačka karakliše - karakliše koje je ravnje obrnuto-lingos, za dojam koji se staviti, a vise relevantnosti svojih zablja. S druge strane u maloj tzv. kulturnoj javnosti još ima ljudi, samrjemno glumih, koji misle da odmakao od davnoznatnog stojišća. U skladu sa svojim reprezentativno-prosvjetiteljskim kulturnim konceptom stalno raspoređuju zaslage, imaju povjerenica, biraju oko isprekrenja i hipermetra, upotrebljavaju nepredvidnost, kodu se, meditat, to nepredvideno ipak pojavi - i to na još tako "reprezentativno" manifestaciji" kao što su to Ljetna igra - dopadi im se i da nisu onako kako je citirano.

Riječ je o zakuha koji traje, koji se ne može jednostavno riješiti i čije implikacije nisu samo karakliše.

Hasnaga podgusta protiv "Dubrovačkih drama mladog teatra" raje, kako se danas već razabire, imala nekog posebnog aspekta. Osim u molba jednom aspektu, uspjela je, barati u dijela "javne sliče" o festivalu, predstaviti aspektu "javni" "mladog teatra" i "onog drugog" kao suprotstavljenost na lra-ju amatersko-profesionalno.

Treba reći sljedeće:

1. "Dana mladog teatra" mora biti festival amaterskih grupa. Od 13 teatera, koliko ih je nastajalo, samo su tri bila amaterska (to jest profesionalnih grupa i bitni koje se ne mogu svrstati ni u jednu od te druge kategorije: Kupa, Teatar žene, Hidrograna; Cocomerco). Sve tri amaterske grupe pripadaju specifičnom tipu pučkog teatra dalmatinske regije za koji se uvijek postpostavlja da bi dubrovački ljudi nekako trebali biti prikladno sberne zgusto.

2. Teza po kojoj bi amateri mogli ugledati teataru profesionalizmu približno je smjeloviti u cjelovitu temu zaslaga. Na teatar, na imost, da danas nije dossegura, u potpunosti barem, kulturi profesionalizma (glazničke plade koje smjelovaju na "bez-glasenje", fluidni karakter upodanosti glave: zame tehničkog osoblja, spjatelj/sid homonim i sl.).

3. Dilema profesionalizma ovisnom koji u posrednom smislu osigurava fi izvještaje teataru-ko učinak maše sustavizirati karakter katalitičnog poila u njegovoj fundamentalnoj dimenziji, profesionalizam bankovnog čimbenika osigurava vježnost komadnog utiraka tog imovnika, profesionalizam glazni- ca, pjesa ili režiseru se osigurava mlita. Svaka uloga, svaka referenca u tekstu, svaka podrška - u istomne su analize pred nepoznatim, a nepoznatu je nešto pred čime nema osiguranja i pred čime smo svi, ako baš hoćete, upravo - amateri. Teatar čimta jest zanat, ali takav koji vjeruje sam sebe postupa.

4. Kogači čij stvaranja predodžbe o "mladom teataru" kao amaterskom jest u zabavnomju hitnoga. Čimbenici da osnovna podjeljenost u mladem teataru čimta age stvarno-izumisljenog karakteri nego programskog. S jedne strane su ljudi koji imaju nešto reći, koji baše to reći, u teataru i teataru, a na način koji nije uridificiran: poima vremenom u kupera lirizme - s druge strane su ljudi koji već odavno mlita više ne žele, osim molba sačinu vlastita podložu u nekomu lin mlitoga više oslobio na zaslaga.

Veljkoji list, 1993



*Ne uspjevši da  
od aktivnih  
sudionika i  
svjedoka Dana  
mladog teatra  
izvučemo tekst  
o festivalu iz  
današnje  
perspektive,  
odlučili smo  
tiskati jedan od  
stoga*



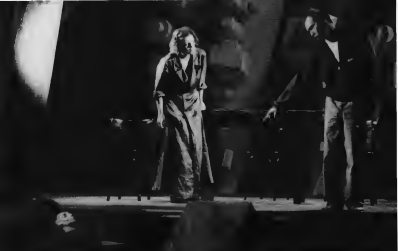
Linearan i  
jednodimenzionalan karakter  
dominantnog kazališnog  
postupka odavno je već  
iscrpio mogućnosti - postao je  
manirom, načinom kako se  
nešto radi, neupitnim  
stvaralačkim ritualom, sve  
više neupitnim, a sve manje  
stvaralačkim.

# KRAJ osamdesetih

Piše: Zoran Arbutina

Na Eurosceni 1987. bile su prikazane predstave drugačije od onoga što je većina publika i mnogi dio kritike poznavala, a čekali vala. Pokazano je nešto novo - nastupom šeznaest je mladih podnaslov "Novo europsko kazalište". Umjetnička direktorica **Giordana Vukobratović** se, odnosno bila je vodena, određujući estetskim senzibilitetom, pogledom na kazalište suvremenosti. Taj pogled bio je usmjeren kako na "miz", na "Europeu", tako i na "umjetnost", na kazališnu scenu na području tadašnje Jugoslavije. Već prvi Eurokaz pokazao je umjetni kazalište takve razine: jugoslavenske predstave pokazale su se europskima. U tekstu festivala, u okviru "Razgovora", kao i u razgovorima nakon njega, različit su interesi pokušavali na različite načine privedi k riječi taj "novizam" novog kazališta. Govorila se o postmodernom kazalištu i o kazalištu postmoderne slike, o izgovoru riječi i

o novom kazališnom jeziku. Tada, 1987. godine, u Hrvatskoj nije bilo međunarodnih kazališnih festivala. Informacije o zbivanjima u suvremenom kazalištu postale su stvar povatnosti. Poslika se predstave mogla vidjeti na raznim festivalima MES-a. U Beogradu je postojao BITEF. Taj je festival u to doba već bio prošao svoj zenit. Stajao je s nekadašnjim avergardom. Kao što su kazališni revoli cizirali poput **Petera Brooksa**, **Roba Wilsona** ili **Arianne Mnoukhine** postajali institucijama, tako je i BITEF postajao haute couture - otisnjen i skup, tek ponešto beživotan. Sve je manje otkrivalo, a sve više posredovao već postojeca i utvrdjena standarda. Život kazališni, sve se više odvijao negdje drugdje. Formacijama informacija o suvremenom kazalištu u svjetskom kazalištu (i razmjena s njima) s jedne strane, i standardizacija kroz BITEF s druge strane, ozbiljni su sukobi



S. Brezovec: Žitko sro i Vojkova, Hrvatski

ngem barokna razanjanje kazališnog jezika i na jugoslavenskim prostorima. Predstave koje su se pojavljivale ili su se uključile u postojede parastaze ili su kao "alternativne", "interesantne", i "neobične" bile marginalizirane i popuštale intelektualnoj ili publici. One drugačije, buduću razaznaju, brzo je apsorbarano ili napadano. Eurokaz je dovodeći "novo europsko kazalište", uspostavio novi (nedostajajući) komuničkapski kanal, a nakon kazališnim zbivanja na području tadašnje Jugoslavije pružio je adekvatan kontekst razumijevanja. Državno Gornetija, Rinas i La Fura dels Baus pokazala se prvim korakom Ragle Damira Bartola, kazalištu Branka Brezovca ili NSK-projekta Dejana Živadinova (Kazalište Sestre Scipione Benice, Karmakazetično gledalište Rdeči Pilot). Što je u okruženju slobodnih predstava Gornetija ili HSK bilo stvarno i razaznaju, sada je postalo javno i bitljivo. Indovane javne postale su fikcijom sebi, jednog sistema, konteksta, godine - savremenog europskog i svjetskog kazališta. Na prvu je Eurokaz iz deset starih predstava bilo prikazano i osam današnjih, a područja biće Jugoslavija. Već brojčano odraz pokazao da je festival bio miljen ne tek kao izvorne prezentacije "stvaranja u sv-

jetu", već kao izvorne stvarnosti i interakcije stoga "vazi" sa ocima "kazališta". Od osam današnjih predstava, pet je bilo iz Hrvatske, odnako od redatelj iz Hrvatske: Žitko Svibea sa "Magnon Kartan" u izvedbi Narodnog teatra Bitole, Boris Bakal sa svojim privatnim događajem "Stoljeće", Ragle Damira Bartola sa "Zemljopis" te dvije predstave Branka Brezovca - "An spij" a sva mogu biti" u izvedbi Narodnog kazališta Ivan Zajc iz Rijeka, te "Shakespeare the Sadist" u produkciji UKADG-a. Te su predstave međusobno bile različite, autori im nam nisu bili poznati iste "kole" odnosno članovi iste "scene" (kao što je to u slučaju većeg moglo biti slučaj sa autorima i predstava iz Slovenije), ali ipak je postojala jedna osnovna zajednička: vizualna opretnost kazališnog postapka. Postupak prevođenja predstava - metode gluma, dramaturgije, način slaganja predstava - bila je osnovna razaznaju tačka tadašnjeg (kao tadašnjem i sadašnjem) kazališta u Jugoslaviji i u Hrvatskoj, linearna i jednodimenzionalan karakter dominantnog kazališnog postapka (A-B-C...) odnako je već iscrpio mogućnosti - postao je iscrpljen, načinom kako se nešto radi, neapretno stvaralačkim situacijom koji je sve više posta-

jao neapretnim, a sve manje stvaralačkim. Privremeno neapretnost metode postala je ograničavajućim faktorom kazališta, ono samo postalo je neapretno i zastarjelo - dosljedno. Stalbenički karakter kazališta nije se pritom odnako samo na izgled predstava na pozornici već i na institucionalni karakter cijelog kazališnog pogona, na odnos kazalištarca prema svom kazalištu, na odnos kazališta prema državi i društvu. Osvjetljenje postapka značilo je i sagledavanje dužne učestalosti, značilo je stvaranje je sa zapretnom izvedbom kazališta, i time zapretnom mogućnoću stvaranja vlastite stvarnosti. Sam način stvaranja vlastitih predstava upućuje na pomak u promišljanje kazališta, i na društvu, razaznaju koji traži svoj način iznakaživanja. Bakal svoju predstava označava kao "privatni događaj". Ragle predstava želi biti "sadržaj u više slika, asociativni niz slika i vizualnih slika". Brezovec svoj redateljki i dramaturški postupak uspoređuje sa muzikom muzičarskih poliklona, govori o poliklonnoj strukturi i simultanoj percipiranozi, a Svibea svoju predstava označava kao "muzik simboli povezanih slika". U okruženju tradi-

cijskog kazališta, i napose u situaciji porastajućih azođnih referencijalnih pokazatelja, upotrebu novih kazališnih postupaka uvijek ima i programatske, manifestivne funkcije. Budući da već i najviše postupaka na sebe skloni odveć padaju uvijek je u povrat kazaka važna izobitni se sa legitimnost samog postupka. Eurokopa je ovim interima pružio idealnu podršku. Prerom u vlastitim sebi dobili su potvrdu svima; to, pak, potvrda vanja je trebala njima, a više publiki i kritici. S namjerom uspostave horizonta razumijevanja i semiotiziranja sa nove postupke bili su organizirani i "Razgovori" u okviru festivala. Sudionici nisu bili samo kazališni kritičari već i promjene filozofa, estetskih ili performativni umjetnici. Vodio se se diskusije o "Nove Slovenske Kurent", o "Poboljšanje novih tehnika", o "Kazališna glazbenih struktura", o "Kazališna i post-moderni umjetnosti" ili "O novoj generaciji jugoslavenskih redatelja". Nove kazalište umjetnici u kontekst suvremenosti, "drame" u kontekst "svijeta" - to je bila osnovna namjera a krajem je započeo Eurokopa. Eurokopa broj 2, siječnja 1988. godine, u osnovi je nastavio ono što je započeo prvi. U programatskom smislu nije bilo bitnih promjena - kritika je ovaj puta bilo na grupama iz

SRD, a od čim ih su predstavili prikazane "Atlantida" Slovenskog ml'drinskog gledališta redatelj Vito Todorov, "Buduće svijeta" Borisa Fajovića u režiji Jugoslavenskog drinskog pozorišta te druge predstave Branka Brnovec "Crna rupa" u režiji Narodnog teatra Rijeka te "Zasto smo u Vijetnamu, Muzra!" u produkciji Zagrebačkog kazališta latak i OEC-a Poreču koje su se dogodili u sijeđu na prvi brojnik nisu bili spektakularni, ali su ipak bila zanimljiva. Kazališna etabliranja, usretan po prirodu, uglavnom je uple ignorirati odabrane impulse, ali se bi u potpunosti Zagrebačko kazalište latak, u to vrijeme jedino tipično zagrebačko dvobitrično kazalište, uspjelo je preskočiti svoju agnu i predstaviti predstava koje je po svemu bila opozit dotadašnjem radu tog kazališta "Zasto smo u Vijetnamu, Muzra!" Budući da je i u Hrvatskoj oblik kazališnog iznena bila pomena sa oblikom kazališnih institucija, promjena jednog pretpostavlja je i ponak a drugom - di otklon a vlastitu-cionista. Produkcija osnove predstave u kojoj Brnovec gotovo da eksperimentalno dovodi princip politične ideologije kazališta bila je megalda samo na tragu Eurokopa i u strmoj koga se oko njega stvarala, S druge strane počeo je u Zagrebu i u

Hrvatskoj nastajati prota-est-biliment. Obo festivali su sa kao ako kazališnog projekta: počeli okupljati neki novi, mladi kritičari. Njihov semiotički nastoj na ponuditi razotkriva, festivalnog redija i MTV-a pronašao je "svog" kazalište. Dok su se predstavama primjenom HSK a bavilo uglavnom "starije, usklane kolege", nove se kritika okupljala oko novog kazališta. Kao, ustalom, i novi publika. Počeo se osjećati "wind of change". Velika potpora stigla su u trećim Eurokopom 1989. godine: priprema se prvi "pravi" festivalni projekt, "Travata", u produkciji Omladinskog kulturnog centra i režiji Branka Brnovec te je ustanovljen off-pogoz. Eurokopa. Nakon polaganja da mnogim svoj koncepta i svojom kreativnom energijom festivali stajali sa promjena a već postojecim institucijama, a nakon razmjaka tog pokušaja zbog posargkara spremnosti unutar institucija da se promjene prihvate, voditelj festivala odlučio su da njega shvate kao instituciju i upuisti se u vlastitu samostalnu produkciju. Nastala je sebična i raslojna predstava "Travata" koja je izvedena na stadijona Šalata. Način produkcije i vrsta kazališnog iskaza poklapali su se u jednu. Nastala je opera koja se jita što opera znači nama

darovi" kao vrsta kazališta, kao način doživljavanja svijeta i kao instancija. Pitaju o izvornosti. Odgovori - rašijevanje glasbenih stilova, različite pribe, digresi, priča, fragmenti. Simultaneost. I izvedba na stadijenu, u maniri rock koncerta. Ni jedna opera kuća u Hrvatskoj to ne bi mogla podržavati.

Drugi oblik promicanja kazališta koje nastaje mimo, a djelomice i protiv, onoga u većini i etabliranu državnu institucijama bilo je uvođenje off-programa Eurokaza. Kao festivalno alternativni program organiziran je 29. sruet kazališnih amatera Hrvatske. Predstave poput one grupe Puklec iz Čakovca, grupe KAR iz Šibenika, te Uplivskih žirala i Kugla iz Zagreba pokazale su u komisiji Eurokaza da je njihova marginaliziranost i regionalna izoliranost prije svega pitanje zatvorenosti kazališnog života u Hrvatskoj, a ne njihove estetike ili izvedbene vrijednosti. Osim Uplivskih žirala i Kugla Dama Bartola, obje grupe sa iskustvom Kugla glazbenika, iz kojeg su i poezije, u pesadisti, postiznaju razvorenost diskursivnog jezika ne više kao tomu već kao fragmentu, pa se u predstavama koriste riječima, likovima, rock-muzikom i pokretom kao samostalnim i samopostavljenim oblicima iskazivanja. Savremenost njihova kazališta nema više oblik prepirivanja već je usao pouzdanjenog senzibiliteta. Oni i njihovo kazalište jednostavno su tu, prisutni. Samostalnost njihove "ponudivosti" oblik je njihova zaokupljenosti.

Četvrti Eurokaz 1990. godine protekao je u znakom kongresa Informal European Theatre Meeting - IETM, čiji je redovan godišnji kongres to godine održan u Zagrebu. Prethodni su festivali pokazali da je, posebno u okvirima tadašnje Jugoslavije i Hrvatske, pitanje produkcije predstava zapravo i estetsko pitanje: to kako neka predstava uopće može ugledati svjetlo i o tome u kakvim se uvjetima proizvodi. IETM je u jednoj stanci neka vrsta kazališne burze na kojoj se dogovarja gostovanja, na kojoj se predstave prodaju i kupuju, a s druge strane on potpuno nastupanje koprodukcija. Te godine Eurokaz je okrenuo smjer djelovanja: dok je ranijih godina u povoz izdu bio usmjeren na dovlađenje stranih predstava u Zagreb, a na poticanje protoka informacija o stvaranju u kazališta "izvana" na "unutra", sada je prevađena namjena bila da se um "unutrašnji", domaći, pokade na "van". Dok se ranije radilo u uspostavi kohezije razvijanja umjetar kojega bi se moglo učiniti predstave domaćih umjetara, sada je došlo vrijeme da se "stranci" pokade i u vlasti rade.

Tome je napuštenu djelatnost bila umjetovana i selekcijski. Uz nekoliko pregrješaka i već pre-



E. Bregović: Tuzla

ratih stranih izvještaja (La Fura dels Bacs, Rona, Station House Opera), glavni program čine su domaći predstave.

Prvi put Eurokaz je sudjelovao i u jednoj međunarodnoj koprodukciji: u sadržaj koprodukcije redatelj Ivana Stanićeva, a u suradnji sa Helmut Theisom i Lotensia Astor gusarjerno je izvedena predstava "Hobbit i kazalište". Festival je zatvorio krug. Ono što je u početku bilo koncept, sada je postala rezultat. Razmjena informacija, utjecaj, prebijanje granica između "svijeta" i "nas" - ostvorenica IETM kongresa prezentirani su rezultati.

Eurokaz nije izmislilo domaći autore "novog kazališta", ali je u mnogobrojnim godinama došlo se promatra u kazalištu u kojem oni nisu egotični ili "nastupaju" (budući nezamislivi), već u kojem ih se može promatrati, doživljavati i razumijevati. Zbogom su im referencijske točke i uspostavljeni su novi standardi.

Jedan ciklus je završen. Kraj je, međutim, i novi početak. Na putu do su Eurokaza pojavili su se Eurokazni umjetari koji su se mogli nazvati "djecom Eurokaza". To, međutim, više nije tema ovog teksta.

# Deve Desete

Pišer: Goran Sergej Pristaš

Hrvatska je scena trenutno raspolučena na dvije velike grupe: repertoarna kazališta čiji ravnatelji imaju božji dar - scenu i njime upravljaju po vlastitoj volji te nezavisnu produkciju koja uglavnom okuplja komercijalni i zabavni teatar, populističku i muzejsku avangardu, disidentski teatar te ambiciozni amaterizam

**I** U devedesetoj godini Eurokaz je potpuno promeštanjem svog terena već u otujak 1990. prilagodio ga terminu redovitog održavanja Informal European Theatre Meetings (IETM). Porazni pokušaj da se u nas uvede običaj koprodukcije, tada nepoznatiji, a danas još uvijek neizostavni oblik organiziranja produkcija, budžeta, porađen je i na konkretnom primjeru - predstavi "Zločin i kaznilita" Ivana Stanova koji su zajednički izveli: Hebbel Theater, Laproveta Assoc. i Eurokaz (Zekaz). Činjenica je da hrvatska scena nikad nije predstavu shvatila u potpunosti kao svoju (Zekaz je kazalište u ansamblom, a glumci u predstavi su bili isključivo iz Njemačke). Ito pokazuje i buduće videnje koprodukcije među repertoarnim teatarima u Hrvatskoj. Repertoarni teatar u nas nešto se upušta u koprodukcije predstava koje glavni svoj izraz na planiraju u samom teataru, jer njegova financijska slika potvrdjuje se samo repertoarnim prikazom. No, samost IETM-a u Zagrebu bio je zadnja tri ili druga dva serije. Prvi je taj da je programski selekcija Eurokaza čitila posljednju plovu novu



Montatstrovj: Rap opera „101“

„avangardista“ tada još uvijek jugoslavenskog kazališnog konteksta. Ova treća shvatio svjetlo jer nisu po tradiciji „dijala“ bitne predstave, niti su bile zastupljene sve republike, nacije, narodi i sl. Odbio je bio, prema riječima direktorice-scenarice Gordane Vauk, generacijski. Bilo je to posljednja godina u kojoj se u istom kontekstu našlo produkcija Branka Brezovca, Vite Gufesa, Dragana Žilavineca i Harisa Paševića. Izvjesno, to je i godina nakon koje se „generacija“ razila u različitim pravcima. Tadaš je ulazna rana (na)čelo i povratni proizvod populističkim postmodernizmom, Brezovec je postajao sve hermetsičniji i udaljeniji od sugrađanke scene (sve svojim kulicima). Pašević se prvo pogubio u svopada Jugoslavije da bi se uvidio u matricama Sarajeva (sve manje dostupna, tržiti), a Žilavina je nastavio put svemira (da bi kao naposljetku završio u naravnoj). Mora se priznati cjelovit generaciji da je i danas vrlo utjecajna u svojim produkcijskim sferama i da standardi koje su postavili i danas imaju vidljivog traga u Hrvatskoj. Pogotbitno utjecaji i sudbine ovih redatelja sebi su od službe do službe – a neki od

njih bit će tema i nastavka ovog teksta. Druga zlatnjaka IKT-a jest ta da je ovom kasijama konačno zahvatio dah tržista. I to ne bilo kakvog nego onog koje zarana samo „novo kazalište“. Već sljedeće godine na Eurokazu su se pojavile prve nezavisne produkcije, još uvijek radane na pozna tržilištu, nego premitivno umjetničkim konceptima, ali spremne na put oko svijeta. Neki od njih su u točno i uspjeli. I točno cemo se vratiti u ovom tekstu. Činjenica je da na Eurokazu 1990. nisu tržilištu parodirane grupe poput Koga di Upladenih tafa i to ukazuje na lagano odumiranje interesa za kazališne oblike koji ipak padaju jednom drugom umjetničkom razdoblju. Njihove produkcijske oblici nisu zadovoljavali niti kritičke i tadašnjeg vala otvaranja superiornih kazališta „novim“ redateljima u kojem su prednjačili Slovenko mladinski gledalište iz Ljubljane, Zagrebačko kazalište mladih, Narodno pozorište Subotica i Teatar narodnosti iz Skopja. To je bilo vrijeme u kojem su moglo nastati i tako (produkcijama) velike predstave poput „Baharende“ (Rudar), „Tavara“ (Brezovec), „Zurka“ (Žilavina), „Odiseja i

niza“ (Tasler) itd. Takav produkcijski proizvod „novog kazališta“ neminovno je uklanjao s puta marginalne pojave. Generacija stajala u nasrednosti i potvrđena na Eurokazu postala je „glavnom stranom“ kako produkcijski tako i trendovska. No, tada je Gordana Vauk napravila još jedan u nizu mudrih poteza – raspustila je natječaj za kazališnu predstavu.

**II** Prije Eurokaza 1991. godine suspans je natječaj za koprodukciju kazališnog projekta mladih kazališnih umjetnika. Ne natječaj potjezali su skupine Montatstrovj Boruta Šeparovića i Lirija marnog otpisa Ivane Popović. Nakon prve predstave, Vatročica, koja je održavala sjele i krenovita ika prve tina-jijskog godita izvedaba Montatstrovj, Borut Šeparović odlazio se na projekt karak-terom bliži svojoj generaciji – rap opera „101“. Za tu priliku dramaturg Gleg Mader napisao je scenarij temeljen na Sofoklovom i Mullerovom „Filoteji“, ali kao projekciju grile o smrtelja „prve slavenski strojnica“, M. E. Kalanjićevu. Predstava je vrlo brzo postala generacijskim kazališnim hitom.

Nakon premijere uveoše na Eurokaz uzbudljivo za dobru reprizu i prve gostovanja po europskim kazalištima i festivalima.

Udruženjem glazbenika "Momače asocijacija" kolektivizirano je puno toga u ovoj predstavi. **Mejstahodji**, dialektička dramaturgija, konstruktivistička scenika i frastruktura, rap glazba, popularna kultura, antička tragedija, nametiva paralizirano tijelo, Opusivo kolektiviziranje dovelo je do dekonstruiranog kolektiva uzgredno jednokavne jakom slikom pupmeta. Kao i pupmet tako je i ova predstava brzo ušla iz upotrebe, da se kaštem dođe. Mnogo gukladnije reakcije na ovakav stilski miš-mai pronađen je u video spotu "Groatia in Flame" kojim je Montabistro liveno u oštroj popularnoj kulturi. Kao opom "101" ipak je bitna predstava jer je poručio svatko putnja neprilada odnosa publici u Hrvatskoj na domaću savjet-kulturnu produkciju. Dike nije mogla zadovoljiti apertu akumiranih gledatelja Eurokaza, aktualna tema vezana za tek otpočet rat protivista je svoj utjecaj i izvan ubog kazališnog konteksta, a podizana je kako od publike tako i od većine kritike. Počet navedenog, letimo je reći da je Montabistro iz godine registriran kao prvo privatno kazalište u Hrvatskoj, što je tada bila zakonska prečica nezamane produkcije. Podvratna koprodukcijom još superpozicija Eurokaz i Radio 101.

Montabistro se se na Eurokaz vratio tek 1994. svojom vjedačom velikom predstavom "Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco - mix". Riječ je o polustrano koreografiji premijerno uvezenoj na Međunarodnom kongresu najstarijima u Zagrebu, nagradnog posrednik primarnog žirja. Predstava je izvedena u Zagrebu samo dva puta i to u sklopu festivala.

Tijekom tri godine rada sa starijima i novom izvođačima Sepanović je razvio svoj koreografski jezik u prvenstveno vizualnom govoru, kombinirajući ritmički zahtjevniji plešni elementi, sporta, burle i nasilja. Vratiti i izvesti niz scena iz razumljivog razloza izvesti mladići ponovno je prekriven prebitkom svatkoj slici po glazbu koja je gušila intenzitet scene. Izdaje. Sve je bilo zatvoreno u jednoličnu ali plavu i nasmijahu mlita upetljivost od prepoznatljiv video-sporta. Nedogledno je da je u toj predstavi bio upućen starija koreografski materijal. Po prvi puta, valja reći KAS-a, u Hrvatskoj se pojavio koreograf koji nije koristio već podvukane tradicije suvremenog baleta, nego je materijal za svoju koreografiju nalazio u prvotnoj svjetlosti. Sepanović je svjetlo taj materijal prvo kroz znanstveniju poravnanja, utjecajima, fragmentacija i sl. da bi ga doveo do radikalnog sceneog rezultata.

koji nikoga ne može ostaviti hladnim. Iako se u stihu skupine može naći utjecaj nekih suvremenih koreografa, tekla je oporiti. Sepanović originalnost pristupa tjelovosti u kontekstu ideoloških promjena u istočnoj Europi i nakon kojim.

Zanimljivo je da tragedija odsutnost se scena nije bacila Montabistro u zaklon. Već pri prvoj pojavi na sceni publika je Montabistro dočekala sumpati, a tako je i upućen.

Nedugo nakon Eurokaza od "Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco - mix" nastao je jednosatni "Koma" kojim skupina već dvije godine putuje po Europi iznadalje pripremanju novu predstavu. Za to vrijeme predstava je zbog nezadovoljstva vjedača nametiva za zapadnjačkim kazalištima odigrava samo jednom u Hrvatskoj i to u dobrotvorne svrhe.

**Repertoarni teatri u nas rijetko se upuštaju u koprodukcije predstava koje glavčinu svog igranja ne planiraju u samom teatru, jer njegova financijska slika potvrđuje se samo repertoarnim prikazom**

**III** Mnogo manje popularna nije bila ni Ivana Popović, druga dobrotvorna koprodukcijskog budžeta na natjecanju 1991.

Ivana Popović također dolazi iz svijeta popularne kulture - točnije mode. Kao diplomirana kiparica, ali prvenstveno koreografkinja, ona je svoje prve svoje oporavila u modnoj performansu. Njezine "predstave", zapravo, mlađ niz dosegne veću formu od performansa, što je vjerojatno uslovljavalo prevelikom "taksonom" njezinih pozicija. Uočljivo je o njenom radu može govoriti u kontekstu teatralnosti, ali je svakako riječ o formi koja počiva na primarnoj teatralnosti, onaj koji dilata sva konteksti sceneog prostora i njegov teatralni potencijal. U tom smislu može se govoriti čak i o kazališnoj stvari. Ivana Popović je na Eurokazu premijerno uvela "predstavu" "Ritmič bomba", jedinstvenu priču o blaznima, kolumbima iz nebeske sfere, sa dvije strane blaznima i u dva dijela - blaznima (predstava je sadržavala od dva izdajstva dijela i malo malog intermedija).

Poput drugih njenih performansa rizi ovaj

nije ostavio smisljenog traga u kazalištu, ali je nakon njega Ivana Popović došla neobično angažirana u Sloveniju (kao koreograf). Iste tako, postigla je dosta uspjeha i u medijima, ponajprije kao modni kritičar. Nakon još nekoliko kazališnih konteksta marginalnih uspjeha, Ivana se iz Zagreba povukla na ark i logički iz nje javila poneko zapaljeno i iznimno pojedinačno modnom svijetom, a danas je, navodno, u Splitu.

IV. Nije, međutim, Eurokaz odmarao od stare avangarde. Koga je na Eurokaz Stasovica i dalje ostala najprijetnja na Eurokazu otjelom njegovim trajanjem. U samoj Kugli nije se mnogo toga uspjelo u strahu tijekom podržanih desetak godina. **Damir Kartal** (autor i izvedba) i dalje je puno svoja. Kugla po ruku poduhvatima temeljenog performansa tematičnog i tematskim socio-psihološkim materijalom. Kartalovo kazalište je razumano, zadovoljno svim vještina u kojima se može potvrditi dovoljno prostora za rekonstrukciju subjekta izvedba i njegove tijela fizičkoj torturi. Njegove predstave bliske su performansu, njegovo tijelo je izloženo, usmjerenost, oporavima, ali elementi koji go vođu na teatar - kostimi, scenografija, scenički prostor pripadaju jednom stanju kazališta, onom koji već toliko puta po kolumbima da je bezgledno bio kalvar pokušaj njegove rekonstrukcije. Stoga u sve tri predstave ("Laborers Business", "Korolji rap" i "Jednaka dočeka") uvedene u samoj sam Eurokazu Kugle predstave dobivaju naj temeljit input transparentan samo kroz toliko prebavio materijalnu strukturu. Takav primjer je "Korolji rap" u kojem je scenički prostor razlikovao dramskim - bocama, metalnim pločama i uobičajenim kuglarnim okruženjem. Iako to nije transparentno iz postojanja gledatelja, prostor zapravo predstavlja tlo (suvajevskog) nagometnog igrališta protivovog u groblje. Na križnima su objelene imitacije koroljskih nepova. Korolji nepovi imaju porijeklo u veći izmudu naučnika četnašnog zločinca Arkana i gladi arkan koja je talatni naziv za lam od koroljske strane. Razbijanje, pjesi i specifična opasnost prikazivanja gladi utisak od Bartol uvijek radi iste predstavi, ali semantičko porijeklo (i primjerke) iz basen tematski čini različitima.

Produkcijom, Kugla se tvrdoglavo drži ruba koja je ne može baciti u vode profesionalnog hrvatskog kazališta. U Bartolovu predstavi nema nema formalno oblikovanih glazbena (buna rječko koga rad radatelj odoli). Bartol u principu ne suraduje u repertoarnim kazalištima, ali nije izbjegao formu koprodukcije. Razna okolišta natjela ga je da već 1992. radi koprodukciju sa Austrijancima -





Kugla Jedačke Jedačke

"L-barem Eurocent", "Kongoli sag" nastaje u koprodukciji s Radom 101, a predstavu "Jedačke Jedačke" potpisuje čak kao Kugla International.

**V** Nekadašnji član "Kugla" Željko Zorica čiji je inicijalno je nastupio Bartolova ideja – radi se marginalizira i aut-spekulira postojnja u kazališnim kontekstima. Iako je postigao određene uspjeh kao scenograf i dizajner, Zorica redajući rad sa profesionalcima ipak je ostao na margini kazališnih zbivanja. I Zorica nastavlja je metalotika nagovijestavanja od Kugla, ali scenaristi prostor njegovih predstava trebali biti sofisticiraniji. Prvotno je epizodnih razboba, a predstavanje snova jedna je od njegovih apsuraj košu u odnosu sa zagrebačkim "Uplasceni študijama" tako i u beogradskoj produkciji "Kafurky troupe". 1993. Zorica je tako ugostio posljednju predstavu iz Srbije, nastala u zagrebačko-beogradskoj autoteknoj kolumbariji. U glavnoj ulozi nastupila je poznata beogradska glumica, Vladica Milosavljević, a iz Zagreba je povučen Emil Matković, redoviti suradnik sa Zoricinim projektima. "Magritte: Nezajakljenje objektivno" naslov je predstave nastala u pokrenu održavanja Magritove slike (ilustracija i fotografiranje) autoteknoj autoteknoj, "novitil" situacija Magritovom dizajnerskom.

Imenom "Uplasceni študij" Emil Matković potpisuje je i svoj prvi solo projekt – "Playtime", "Sharp Drive", "Sharp Drive" je izvedba na i strukturalno vrlo jednostavnim performans. Izuzetno kontrolirano i u jednostavnim kasetama. Ili, tjela Erila Matkovića igra je stroj automobila u vodi. To je sve. Performans je doista svoj akcentus usmjere, ali je Matković iznimno osamostaljenja od izvedbe "Kugla" i "Uplasceni študij" razvijanjem od šutiranja i puhoznosti vokal sa budućim kasetama od kojeg se očekuje puno više

**VI** Puno je pogovora stavljeno Gordani Vlak na čisto sudjelovanje u Branka Brevova u programima Eurocent. Iako ima puno razloga, kao opredijela je dovela činjenica da je Brevova jedan od nepredvidljivih hrvatskih režisera, ali u iznimnosti. Brevova nije pogodio nijedan Jugoslavija kao što se to dogodilo Jovanović koji je ostao bez produkcije. Kao prvo, Brevova nagradila repertoarno kazališno rikač nije prihvatila s odvajanjem, kao od strane producenta, tako i od strane glumaca. Brevova nepredvidljivost nije prihvatila sigurnost producenta, a funkcionalnost glumačkih izvedba u njegovim predstavama ne zadovoljava izbjegavaju arsanabla i kojina je radio. Podjeljiva predstavu koja je režirao u Zagrebu plemenito je izvedena 1992. godine. Riječ je o "Tri sestre"

A. P. Čehova u produkciji Zagrebačkog kazališta mladih. Predstava je bila potpuno u trendu tadašnjih multimedijalnih produkcija: u dramskom prostoru izmislila je perspektivu izvedbenih kanala i nemogućnost su igrač glumcima s. m. glumci na kazališnim, video-manipulirani su i izvedbi titra poput zakretna. Ovakva dramaturgija ne može naći je na protivno: među ljubiteljima integrirane dramskog djela i glumca, ali takve snopove nosi dio obzira koji bi ove predstave trebala postajati. Istovremeno Brevova koristi slični scenički citati razvijenog kazališta koje pogleda kazališna publika možda nije u stariju prepoznati, ali koji na najveći budni razvoj njegovog jezika – supostavljanje elementa rubičnih izvedbenih oblika u čiju izbjegaju jednostavnosti izvedbe u temeljnom odnosu izvedba prema prisutnosti na sceni. Odlukom u julna krajem, Makadazija, Brevova je riješio jedan bitan problem – problem logocentrnosti glumačkih izvedbi. Ovakvo čvrsto konceptna kazališni projekt u kom glumci ne opslužuju lik nego redatelja odavno koncept istu drukčiju proizvođaču i reprodukciju sceničkog materijala od one u logocentrnosti kanala. "Makadazija" izvedba koji bi predstavila funkcije likova u funkcije predstave s njihovom izvornom i tako obično dramaturgijskom prisutnosti izvođačev osobnosti nije našao plodnog tla u ansamblu

ZKM-a. Taj nepostojan objasnio redateljima komunističke među mladima je je sa istim zahtjevima. Brevetov imao više uspjeha u Mađarskoj gdje redatelj-eurapski logocentrični kontekst ima ipak manje utjecaja. „*Elementi sfinksa*“ sa Štoga već su 1993. opetno odigrali „Škola“ i „*Kinja Hamleta*“ 1995., prethodnice onoga što Gordana Vrank danas naziva „postmoderni stromovi“. Ono sa što je naglašeno (pa i internacionalna publika) ukazano u gledanju onih sličnosti i protuslojnih predstava jest namještanje teksta koje bi omogućilo daljnje praćenje Brevetova trenutna dramskih predodžaka, ali sublimno bolja viđenja u kojima će postmodernizam postati mainstreamom pa će i predstave na tjedni koncertni jedinicama biti stručnima prevođene. Ono što je jasno sa ovih predstava jest Brevetove odstupanje od estetske je scenografske prostora i prelaženje u razumijevanje područja (od uvijek dramske) teatralnosti i lasca. Tijelo izvedbe nije podmetnuto druzja nego curenje snopovog užitka u sin.

Gledatelj je upamćenost nastojao i bez-busnessom primitivnosti iskaza, ali se na svoju sreću nije upravo porijekom rituala kao naglasak bjege u drugost. U modernitetu i namjernom redčenju ideologije nastaje nova ideologija odvrtnosti i elementarnosti, čija je moć delikata više u taštvu nego u senzitivu jer je jednako fiktivna kao bilo koja druga grila o tojčima

## VII

I dok je Brevetov svoje projekte mogao plasirati u Mađarskoj, slovenski redatelj Vito Taufer postao je naposljetku redatelj u Hrvatskoj. Ukoliko se Eurokino može nazvati uspjehom redatelja nekog redatelja u ovom krajnema onda je to svakako Vito Taufer.

Tadajšnji producenti Zagrebačkog kazališta mladih pozvali su ga da pod rignovim kovom režira prvi koncert (tekstovnik **Veno Taufer**, otac). Taufer je nakon prvog bozma u mladostima naglo pobio dobrotu: vrlina kodirnu pomada i došlo je do stanovitog nepodopadnosti Tauferovih predstava. U takvom stajalištu Taufer je projektima pristupao rve poviraju da bi vrhunac kltura dosegao predstavaom „*Tarti*“. U naglašenoj „*Odiseji i sinu*“ najveći problem je predstavljao zapravo tekst. Dok je slovensko vjernika bila neretko konzervativna, Zagrebački su Tauferu pružili daljnje produktivni mehanizam, pa se osao u rizu ustrojno dajrilišne slike i davorih prama koje su trijele od podrijetla i neracionalno karizmatičnog tekstualnog materijala. Je li u pitanju bila pastira prema odornu teatru ili nekoga za svoje razni/rovan iskazima kakva tekst jest,



Vito Taufer

pitaju se na koje odgovore zna samo Taufer. Ipak, to predstava je u Zagrebu 1991. bila pravi produktivni i ekspertni pothvat. U višenamernu ulogu su „*Zastave*“ **Georgije Para** uplele redateljice od projekta strahotne produkcije pa su nastojale naglasiti odavde dopam tekstva koji obično, a **Nagoli** postao za monumentalnim temama suvremene srednjoeuropske povijesti („*Matija*“, „*Bauhaus*“). Taufer je došao kao slatko ocvjetanje, zadovoljstvo kulturna zabave i onima koji imaju što od njega treba očekivati. Produktivnost se predstava doimala obdare muzikalnost, što je možda trebalo detektirati njemu nezabiljnost. Tađa to, međutim, nije bilo previše bitno. Bili su bili sretni da se to dogodilo. Taufer je, s druge strane, uočila radio u Rijeci, u HNK Ivan Zajc, čega je Zagreb kao manje svjetlost. Tamo je Taufer napravio ovoga, međa najbolja predstava u Hrvatskoj, „*Revizija*“, režim „*Kinja Lesa*“ kojeg je riječko kazalište s potpuno pretrgalo, ali najatraktivnije je ipak bilo „*Kuljevo*“ Miroslava Krležo, prikazano na Eurokino 1992. Ova najbolja, ne samo u hrvatskim okvirima, domaća ekspresionistička drama Taufer je upravo tako slatka. Izvilio je „*Kuljevo*“ u dadasističko-kabaretskim kolekcijama kila, boga i gresova. Predstava se domala sjašnno paradiom Tauferovog ampeča, ali i paradiom uspijehom režimera koji ima da ga svi vole pa će im „*dati gulta*“. Zanimljivo je da je Taufer u svim svojim projektima unao gotovo istoslojnu podriku glavnica u kojima je radio, što u ovom krajnema nije čista pojava među zahtjevnim senzibilitama, kakvo je rečeno Željković.

Bi podjeljima Tauferove predstava koju je Eurokino ugostio 1995. ljubitelji „*Prha*“, nije pokazala da Taufer čini letna karku u razvoju svoga jezika, ali već postao razgov-

jeitaji da pomore postaje nezabavnom kazališnom činjenicom što bi trebao pokazati i ovogodišnji Eurokino.

Na Eurokino 1993. i 1994. nastupio je još jedan stvori kazališni redatelj, ali s hrvatskim izrazom. Riječ je o francuskom redatelju **Jean-Michel Breyerle**, redatelju predstava „*Radu se kupa*“ nastala u oronolj zgradi Francuskog paviljona, kao projekt suradnika Riječ je o „*svetobitvama*“ projekta koji imašeti na elementima „*Putovanja kroz Subteraneu*“ **Željka Kipke** pretenziona, je ključna citatnog odlikovanja i automatskog guma nastavio propaga pod teretom modernističkog apokaliptična stila i konstruktivne. Citatne ideologije stila su se pokazati u ovom stajalištu mnogo destruktivnije nego što izgleda po kazališnim i muzejima, a to je kazališna publika najbolje osjetila na svojoj koži. Štoga Breyerleova predstava jest upotrebljiva kao eliksirna fragmenta **Bochampa** i nadrealizma, ali je njena seri mentalna znano prelaska da li su se našli i tako glavn kontekstima.

## VIII

Nemački više načina da prebudi mlade hrvatske redatelje iz vremena i novca da promene nekog novog, Gordana Vrank odličaje se 1994. godine sa suradnju sa hrvatskim suradnicima - performansa. Na listi kognosti talbi su se potpuno razjelena **Željko Kipke** i jedne i „*spektakularni*“

### Renad Dančilo

U instalaciji „*Forismo vas na ugodno optičko putovanje*“, **Željko Kipke** preuzima same kontekst kazališne scene koja ima potencijal preobraziti vrijeme i prostora, ali je u odigrava radnu povijest tijela. Njen semantički potencijal iskazano je isključivo na novom rešavaje poruke-ugate i stvarno stika prije stika (nije li to u spekciji sa tzv. kinematističkim kazalištem?)

Nenad Turbica je zahvao spektakulom kazališnog festivala uistinu znati spekciju, u protoru javne gornje nazvika ga „*Trifono*“. Riječ je o jas jednom produktu „*konceptualne snage*“ o kojoj smo već govorili u slučaju **Ivana Popov**, ali koja ima više teatralnosti nego samog teatra. Spektakularna bitnost ovog performansa najvrat je njegov rediznatast, pa ga je jako selektivni kontekst (kaoz Eurokino jest) propogao.

## IX

Ostalo su nam još dva redatelja koji pripadaju ovom nacionalnom podrijetlu, ali svoje projekte (pa i rjez od toga) realiziraju u Sloveniji. To su **Enid Hrvatin** i **Ivica Buljan**. Enid Hrvatin se u Zagrebu pojavio još 1990. svojim prvom



Mig okaz Hreček i Čvrek

(neki misle najboljom) predstavom "Kazao". Predstava nije bila vrhunska u Eurokaz, ali, koliko znamo, to je bila jedina predstava koja je u to vrijeme stigla u Zagreb izvan festivalnog programa i namjerom da bude videna od strane ŽRTV-a. Predstava je nastala u koprodukciji slovenskog Kluba B-52 i zagrebačkog SKUC-a, danas gotovo nepostojećeg kazališnog prostora. Hrvatini je "Kazao" podržavano "privatizacijom" svojih budućih kazališnih projekata, a prvi veći uspjeh smo prilikom vizjeta na Eurokaz 1993. - "Lena koja neprestano govori - Polygon". Riječ je o produkciji koja odražava Hrvatskova komunicaciju i prakticiranje suvremenih teorija kazališta, a u njoj se Hrvatini, između ostalog, bavi problematizacijom identiteta na sceni. Zagrebačka publika približno je togla primila konceptu sru u identiteta filova i inovativne arhitekture (priredak) hladnoći i apstinencijom disonancijom. Jao je veći interes izjavila predstava prikazana 1995. "Telija", u kojoj je Hrvatini radikalizirao princip gledanja u kazalištu - od vizjete kroz rupu, preko prisutnosti u prostoru izvešta, da gledanja iz sigurnog prostora "publike". Predstava radi općenito između brojnih mogućih narativnih mikso-mlazova i vizura te sublimnog diskursa gledanja u kojoj gledatelj kradu svoj pogled predstave. Vizijete predstave kretno je na spektakuliranu dogovornu usmjeru publike i postpostavljena o cenzuri što je nešto drugi vidio.

Drugi važni redatelj koji se na Eurokaz 1995. predstavio (jugoslavskom produkcijom pred-

stave "Ime na vrbu jetika" jest Irena Bužan. Bužan je stasao u generaciju hrvatskih kritičara i domaćih okupljenih oko Eurokaza, njegovih okruglih stolova i predstava, a preovladava je suzdržano na jezikulama slovenskih (Teatar, Pogorje, Miller), francuskih (Colin, Brayer) i domaćih (Jakovac) kazališnih redatelja kao dramskog. Njegova prva režija "Ime na vrbu jetika" stavlja je seksualne osimnice tjela kroz pet prizama odnosa mladih: jetičkim elementima šapota, nasmijeha, filozofskim dijalogom da bi se završila „osimnice“ čitavim priče i temelja predstave.

**X** Kad se govori o Eurokazu, ne može se zanemariti redovitu hrvatsku produkciju koja je na najgornjoj razini: način predstave poznat "novog" kazališta. Nedvojbeno je da publika koja je prošla kroz Eurokaz kazalište (pažljivo gleda i ne odvraćajući se) traži nešto više nego što je u prostoru vizjete. Toga su postili svjedoci i mladi hrvatski kazališni redatelji koji svoju produkciju ne vode u produkcijom općenito nego u nacionalnim kazalištima. Česti su slučajevi plagiranja Teutona i Pandura (najveći je on i ona radi) u nacionalnim kazalištima, a i Željkošev njezine kazalište. To su predstave za jezikulama kazališta običnoje mogućnosti jednako koliko i kazališta u kojima se nastupa pa na njih ne treba trošiti previše truda. S druge strane, javljaju se mladi mladi umovi koji su prošili torturu hrvatske kazališne institucije pa iz tog iskustva getovo izmislili svojeglavu svoje stavove prema kazalištu. Takvo su Bebe

Jelčić i Berna Baletić koji još nisu predstavili na Eurokazu tako za to postoji jasna raspoloženja. Na kraju, najvažnije opet o produkcijama. Eurokaz 1995. predstavio je tri. Nacionalna produkcija u Hrvatskoj kao sve manje važna pojavila selebedu postojanja u društvu. Najveći gledatelj se osjećao za kulturu da će ograničiti financiranje nacionalnih produkcija sru na sru grupe koje postoje duže od 7 (sedam) godina. Eurokaz se sublimizirao i ustupio im prostor da pokazu što su nepostojanje nacionalni producenti postali u postojanje vizjete. Iako taj testir uglavnom nije relevantan za ono što je glavna stvar Eurokaza, ovaj događaj je bio bitan za kazališna hrvatska jer je ukazao na vrijednosti kojih rasne bili svjedoci u susretu po apokaliptičnim izveštajima uglavnom na scenama nepostojanja kazališta. Hrvatska je scena trenutno raspoložena na druge velike grupe nepostojanja kazališta čiji svjetloje imajo bodji dar - sceni i glume općenito pa vlastiti volji te nastaviti produkciju koja uglavnom okuplja komercijalnu i tehnološku tvorbu, popularizaciju i razvojni avangardni, distinktivni testir te sublimizirano arhitekturno. Ono na što se na Eurokaz, a su druge subline manifestacije i organizacije još nisu izmislile još prostora, infrastruktura u kojoj autori mlade generacije i stari koji ne vide svoje mjesto u suvremenoj javnoj mogu beskompromisno i sublimno izvesti cjelokupni život "novog kazališta". Takvo mjesto prilikom bi se izmislilo i sve ono što izmislilo, ono što bi mogli izmisliti.

# HRVATSKA SCENA

Vladimir  
Stojsavljević  
Vaki



Vladi stojsavljević

# Budućn



Vladi stojsavljević

Vladi stojsavljević

**[F]** Počeci novog kazališta na našim prostorima vezani su uz studentsko kazalište.

**Vladimir Stojsavljević:** Počeci novog ili, možda bolje reći dubljeg kazališta neporecno su vezani uz IFSK (International festival studentskog kazališta). Dvastruki čitateljima bi prvo trebalo pojasniti da se tada sastajao „studentsko kazalište“ i upravo studenti bili jedan specifičan društveni sloj. Jugoslavija je, da li sadostjeđe klasične klase, stvarala određene društvene slojeve koji su tvorili i određene društvene funkcije. Tako su studenti u tadašnjoj Jugoslaviji predstavljali onu masu koja je trebala biti promotorima ili, kako se govorilo, napredna. Oni su imali svoje kazališta, časopise, novine itd, što je, međutim, nešto kasnije „vela flas“ upaleno.

**[F]** Konkretno, koje su predstavile „probale lud“?

**V. Stojsavljević:** Odmah na početku razjasnio bih da govorim prema djelatnoj i ne bih želio da se to shvati kao odbijanje analitičar ili nekakav objektivistički pogled na kazalište. Može se dogoditi da nekoga zabrinjava ili kaštan nekih loših podataka pa, u tom smislu, unaprijed se ispričavam. Prva grupa koja je dublje izmislila koncepciju u bivšoj Jugoslaviji, bila je, čini mi se, slovenska grupa Pupilija Prebener. Prizna-

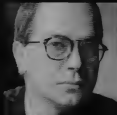
va tamo bili prvi koji su radili nešto što bi bilo svan odijeljenog kazališta u Zagrebu je na početku bilo te konceptualne umjetnosti koja je potpisivao **Tomislav Gotovac** i čitao koji je stvarao **Vladimir Petek**.

Pupilija je izmislila veliki medij koji u potpunosti i kulturni i likovni, ali nije imalo iz okružja samog trenda koji se zvao „djeca svijeta“.

Čini mi se da je istovremeno **Vlado Nilić** stvarao manifestaciju i manifestaciju grupa u Skopju. On je bio začetnik jedne dosta velike ideje u Makedoniji. Sjećam se, u predstavu „Sveti Nikola Goštari“ igrao su neki svoj ritual, što mi se čini bližim od Pupilije jer je ova grupa mnogo bila neki umorno-izumni projekt, već na neki način vrlo skriptirana. Ne zato što su simbolično kopali po svojoj zemlji, već po tome što su „gledanje, gledanje i gledanje“ na predstavama bili pokušaji prevođenja u neki svoj izraz koji bi ipak pokušavao stvarati neke ideje prema svemu oslikano. To se kasnije na shematično odnosa osjećalo što su zvali neki kulturozi ili postkulturozi.

Foto: Slobodan Stanić

# ost je ipak u alternativama



Vukobrat Đorđević

foto: Stanko Sakarić

Kad govorimo o aktualnom novom i studentskom kazalištu, treba spomenuti još i dva momenta iz otijeljenog kazališta. I u Zagrebu i u Beogradu su 1969. godine održali naprave "Dantova smrt". Vlastić je tako u Zagrebu napravio predstava koja je upravo u ideološkim smisla bila protiv beogradskih. On je, naime, od Bobespiera kojeg je izdao Peter Kravitz napravio ludja koja iz politički sumnjivih razloga jednom humanističkom tipu političara kao što je Bastien skida glavu. Dok je kraj tamo Bobespiera Steve Žigona dokazano postava nepoznatih španjolskog barba, u Zagrebu je krvava predstava riješila svoje vrijeme pa je s vremenom bila zataškana i zaboravljena.

**[3]** Tko je tada naprosto utjecao na stvaranje grupe?

V. Stjepanović: Šezdeseta godina su, naravno, najviše bile obilježene „Livingstonima“ koji su nekoliko puta gostovali u bivšoj Jugoslaviji - prvo u Sarajevu, potom u Beogradu, a postoji anegdota da su „Jugoslavi“ i po Zagrebu ali ih nitko nije pozvao pa ih nisu pustili u Studentski centar da odigraju predstava. Julijan Reck je dakle ovdje bio najzanimljiviji jer je to odgovaralo svim fenomenima koje su posredni ljudi u Americi, što ih je tada generacije gledale na filmovima, a što smo mi ljudi rođeni napretili na filmovima.

**[4]** Zagreb se ostavlja aktivnosti, čini se, tek početkom sedamdesetih godina.

grupe Pozdravi kojim je, nešto kasnije, jedinom uspjehu postihli autentično spaljene riječi i geste, što je tada bilo u trendu i već onda se svilo filmični teatar. Kao nećak rlatnog doba (tadašnja ITO, ona grupa je ostala svijet. U to doba u Zagrebu već postoj potpuno formirani, postfilmski i vrlo jak studentski teatar SEK koji je nedavno napuštio prostor s nekoliko predstava, kao što je recimo „Druga vrsta leva“ Bogdana Jerkovića koja je bila sarsnjljiva po tome što se u rjg stramo otvoreno diskutiralo o tome šta se događa politički događaji u istočnoj bloku. Kraj SEK ovog sandojla obilježio je šun-bastionirni i neosobovrnan predstavama Miao Nedimovic. Njegov teatar nije bio opozitacijski, već je u nedostojnosti rukopisa bio potpuno izniman. On je sigurno na prijelazu iz osamdesetih u sedamdesete odgovarao crnom čemu su mladi ljudi u to doba težili a što se svilo novom samobitnošću. Deset godina kasnije taj se novi senzibilitet pokušati uspostaviti „Aktor“ sa Šrebedijem. Vilo razvijena aktivna i jaka kazališna grupa polovicom sedamdesetih u Zagrebu bila je Kugla glumaca. Kugla je imala svoju estetiku i svoje teme i nije se mogla nikako stabilizirati, bez obzira što su čle i dobivali mlado dočuvanje. Jednostavno, nisu došli svoj-back koji su htjeli. Nisu su uspjeli kao Vukeli i Nedimovic sa svojim tada mladim adojama uprati na običajnu scenu pa čle niti na Akademiju. Vukeli je napustio, da je Kugla uspostavila smatan kontinuitet konceptualne umjetnosti u Zagrebu koja se inače događala samo u likovnoj umjetnosti.

Iza svih njih, tako su mogla još i prije postojati kao gimnastička grupa, bit de Coccloenecce od kojih se za vrijeme lider Branko Brezovec promicali u bitnog redateljstva balokirkih predstava koji de iznati vilo došlo oko ne samo de formalne porazjane, već i sa prave socijalne teme.

**13** Coccloenecce je bila vjerojatno najvismislenije od svih grupe. Kako je funkcionirala u „oficijelnom“ kazališnom kontekstu? **V. Stjepančević.** Ono što je u jednom trenutku nauze mogla angulisti Coccloenecce odnosio krug oko Brezovca, to je Ristićev megalomanski plan razbuktavanja teatra KPGT (Kazalište - pozorište - gledalište - teatar). Istina je došlo da je Ristić njima damo tamo, ali je ona uvijek pokušavala, kada bi se sukobila ideologije tih north namštaja i onoga što su Ristić i Jovanović,



Mislim da su Lero, Pinkleci i Daska najvažnije stvari koje su se događale u hrvatskom glumištu u posljednjih 15-ak godina. Činjenica je da je ta alternativna stvarala gledatelje za Eurokaz i stvorila fond nečega što je kontra službenom i to drukčije nego li su to radili oni koji su pokušali svojim idejama prilagoditi postojeće institucije

post festival, htjeli predstaviti. Njih dvojica su se zapravo obračunavali sa onim teškim, mučnim i dosta težnjem komunističkim ideologijom koja je u to vrijeme već odumirala. Oni su pokušali obnoviti onaj dah vremena i onaj dah komunistima u koji su osobno vjerovali. A sa taj gotovo utopijski dah potporavali su bila upravo „multikulturalnost, novi dočak rila.“ Brezovec i njemu slični mladi ljudi nisu imali interesa sa takve obratne jer nisu imali u tih tavnina. Kada se došlo o tome da se najjednom dogođa sukob između dvojice namštaja. U situaciji u kojoj je Ristić bio sve poveren i potporavim ono što je Vukeli rekao „McDonald i teatar“, Brezovec i njegova istosmjernost morali su sebi došli stvoriti prostor koji sa Ristić više nije mogao dati. Tako su oni odličili s Georgijem Parom stvoriti, ne li li obnovili ideje IFSK-a, festival „Dana mladog teatra“ u Dubrovniku koji bi govorio o novim stvarnjegjima u teatru a ne pokušao rila klasični vremenima osamdesetih o kajina tako i tako mnogo teatarskih misli da u estetskom smislu nisu došlije mladeve insinacije.

**13** Koliko su „Dana mladog teatra“ uspjeli komunicirati doživjeti predstave? **V. Stjepančević.** Brezovec je s Matijanom napravio preovratničku predstavu „Jedan dan u životu Ignacia Delolca“ koja je manifestirala jedan dan vilo namštajevu društvene angažiranosti svojih mladih vatera koji su se, octo pod utjecajem Brechtovog senzibiliteta a nasuprot Ristićevim utopijskim idejama, vrlo rano pokušali reći političarima. Nema dokaznata za to, ali možda je Brezovca upravo njegova videnje grupe Šeen S uspinjalo. Šeen S su nazive u Dubrovniku igrali predstavu „Karuselima rila“ u kojoj je bilo tri čimena s različitim paritetnim shvaćanja i sličnih, govorim šipomeću, „Jednoga u dramaturgiji“. Sjecam se da je na taj predstavi dočak morao pauzno misliti. Predstave koje sam ja do tada gledao nisu to zahtjevala. To je Brezovec misao izosmjernike i krasno proveo predstave koje su imale intencijama po 5-6 slojeva gotovo preceptivna nemogućih za gledatelja. Brezovec je, čini mi se, bio najbitniji fenomen što se tice iznove u sceničnom izumu. On pripada generaciji koja je htjela model komunističkoga kazališta razbiti na način da nedobilo ne priuštiti svoj vjeroznan sa svojim ansamblom te jest svoja istosmjernost, nego da bude nedobilo koja traku odziva od ansambla

do ansambla i imi svoj najpoznatiji. Biserovic se doduše etablirao tek na Eurosceni, ali ne samo zahvaljujući **Goodand Vrak**, nego i vremena. Ispod su kasnije utvrdili da su prijavili koje upućuju njegovim predstavama deplasirani jer su naprosto shvatili da je to već odavno legitimni put vrlo oficijelnih kazališnih krugova. Dvojni, otmir što je njegov entuzijazam.

**[3]** Najveći festival na području bivše Jugoslavije je krajem devedesetih i početkom osamdesetih godina bio BITEF. Kako je on nastao? **V. Stojanović:** Mira Trašković, Jovan Čirjak i čitava jedna mlada ekipa oko njih bržila su sublimističkim, zapadnim duhom odnosa američki na kazališta u Beogradu i svi ti fenomenalno ispriču devedesetih su došli tamo i stigli. Već nakon 6 ili 7 godina BITEF se promenio u zbiru, reprezentativno festival ovog kazališta sa svim posljedicama. On je crpio ogromne društvene novce i imao je ukolidizirani u svoj estetski odabir i političke interese Jugoslavije. Tako moram reći da se spajati status BITEF-a kao dobre uljudjenog festivala uvijek povisio netačan. U svakom slučaju, Traškovića i Čirjaka su uspjeli prebiti led. To ramosnarih socijalnih i političkih naloga ona su doista uspjeli uvesti ona što bi inače bilo zabranjeno. BITEF je uspio dovesti krajem devedesetih i početkom osamdesetih i ona što je bilo alternativa i ona što je bilo oficijelno kazalište.

„Lovingness“ dokle i njihove ljepotice i a **Brocka, Steina, Bergmana** i ona što je bio razmatran na velikim evropskim pozorištima. Postepeno je anarhički vol gasno, a oficijelna kazališta su automatski uvijek bila vezana uz društveni i državni program. Traškovića je upala na to da dovodi megapojekte tipa **Steina i Kalla** koji su jako puno kazali jer su ti ljudi došli „u ulaz“ u oficijelno kazalište Dvoje i svoj samostalni konceptualni ludost i haplana osamdesetih godina počeli protvoriti na dječijem novcu. Vole je bitno da je, u okviru takvog programa, izvela u istočnoj bloku nezabavne ruke režiser kao što su **Ljokimov, Elvira, Tovstogov** i Kraljeva kojima je bilo zabranjeno odlaziti na zapad.

**[3]** Ipak, tvoj se priključiti „društvo“ oficijelne svjetlosti scene, što je veliki publici dometi nedostupno.

**V. Stojanović:** Naravno, dobro je da znaš me to veći, ali BITEF je polako izmazio u to da ti radi diplomatskog kosa sjede sa otvorenja festivala, da Traškovića mijerja

svoje legendarne estetske opelace prije ulaska u dvorana i da odlična prijem sa diplomatski kon. Festival je postao čvrsta konvencija koja je prama prebistajaj zaradi trebala biti ležiama.

U drugom valu su principima subverzije Ristić i Jovanović nabili taj koncept jer su svojim projektima počeli Traškovića dokazivati da njima uvrađeni gosti iz Berlina i Pariza nisu ti koji upućuju kazalište. Tako je Ristić paralelnim odličanjem ovog programa na vrijeme BITEF-a našao festival. Nakon Mirne smrti ovaj treći val se, međutim, nije ostvario.

**[3]** Kazališne stvaranje osamdesetih godina osamdesetih je Eurosceni. Kako se odvijao taj

Englevers? 1986. godine. Tehnologija i informatički boom su potpuno pokolobali mlade ljude u građanskoj kazališta. Sama fanatizir i zaljubljenici poput Gordane Vrak i Branka Biserovic mogli su doći na ljetku da bi se mladi moglo obćeniti taj svijet.

Istovremeno, na rukom teozatskim predstavama i socijalnim analizama, u ljubljani je misao HSE. Čest da otvori BITEF (koji je polako vez jerjavio) je stala, 1986. godine pripala po prvi put u postojanju BITEF-a današnj predstava - „Kritika pod Inglovram“. Ivedenost je jedini apolitično beznao utim straherim megapostojina kao i noviji američki formalizam sa svojim glavnim predstavama Wilsenom. U takvom vremenu



Press konferencija Glodakla Senter Schipen Marko, BITEF-1986.

**Kugla je imala svoju estetiku i svoje teme i nije se mogla nikako etablirati, bez obzira što su čak i dobivali neke dotacije. Jednostavno, nisu dobili feed-back koji su htjeli**

proca?

**V. Stojanović:** Osamdesete su bile sa kazalište najviše jer se u cijelom svijetu riliše namo nije pojavljivalo na obzoru. Postojali su veliki priznati autori kao što je **Robert Wilson**, ali ona sredstva koja je on upotrebljavao u predstavama našim mladim teoretičarima jednostavno nisu bila dostupna. Osim **Dagazu Živadinova** nada je radio „Krit pod

polovnoj festivala „Daru mladog teozata“ je morao propasti jer se direktno suprotstavljao umornoj ideologiji socijalizma. On je „putaren“ 1987. godine u okolijs (Hrvanizacija i na dva srca, uz podršku novog naraitaja, kao Baroksa) mislio se do svojih puzih 10 sezana.

**[3]** Ako govorimo o odnosu i državnim kulturnim institucijama, stječe se dijalo sa je Eurosceni i u prošlom i u sadašnjem režimu državljavan kao strano tijelo.

**V. Stojanović:** Eurosceni je u Zagrebu odmah postao strano tijelo a to je i ostao i nije se etablirao među službenicima u kulturi jer su oni, naravno, nosio nečije ideologije. Fantastico je da su postojali ljudi neki službenici koji su primarno razgovarali umjetničke interese. Problem Eurosceni je, međutim, mnogo dublji. Eurosceni je nehotice nasklino jedra dosta poznati čimbenik a

zajedničkom krugu – odnosno o mitsko veličko inovaciji zajedničkoga kazališnog kruga. A to se najviše pokazalo na ovom Eurokaz na kojem su bili Ruzi. Tada se vidjelo da na tog bejzernog zastora nastaju njezinog autentičnog projekti, a da su njih mali izmislili potpuno nezastitljivi i nezamislivi. Ono što je krenulo karikir osamdesetih i ranih devedesetih je prentivno autentičnost i energija. Kad smo vidjeli Pognephariku, Afrika i Djerevo, tada se vidjelo koliko zajednički krug stagnira i koliko su veći i Medinac i bih izmisliti radikalni i veliki umjetnici, u odnosu na njihove mlade nasljednike. Taj Barakus nezastitljiva kratkotrajna zajednička kazališna perijoda. On decentralizira slatko doba ITD-a i to tako da neke stvari čini kvalitativnijim, a neke opio latno nevatim.

posledica kojoj je pripadala i Kuzla su oni koji su zajednički povijest vane nego li svi oni drugi skupljenim i pojedinačnim umjetnicima. Jer, ne treba zabaviti se na ovu jeftinu ali razumljivu istinu: "skupljenim koji su razumljivi se ne ponaša". Uzi Leri, Pinski i Danica ne treba zabaviti se na ovu jeftinu ali razumljivu istinu: "skupljenim koji su razumljivi se ne ponaša". Uzi Leri, Pinski i Danica ne treba zabaviti se na ovu jeftinu ali razumljivu istinu: "skupljenim koji su razumljivi se ne ponaša".

**13** Od grupe odavno kazališnih polara koji su se razvijali paralelno s Eurokazom, što vam je čini najzastupljenije?

**V. Stojanović:** Nema se i dalje življenja čini najzastupljenije i čini mi se da je on u svojoj kazališnoj karijeri izgubio smisao jedan mali, ali vrijedni posao u kazališnoj umjetnosti. On je jedan od rijetkih koji je shvatio što je konceptualizam druge polovice 20. stoljeća, do kojih se razvija koncept model razviti i formalno upotrijebiti. Svejedno je

jadi i gledatelj u gluhonjegovoj umjetnosti.

**14** Kako biste odvojili od kazališnog kruga koje su se odvojili kroz Eurokaz?

**V. Stojanović:** Ivana Popović, Borut Šepanović i Kruno Petrinović su stajali na Eurokaz u tom smislu što su u predstavama Eurokaz počeli prepoznavati ne samo svoj interes, nego i modele proizvodnje kojima će svoje interese ostvariti. Od njih je trenutno najzastupljeniji Šepanović, a vjerujem i dalje u smislu forme najzastupljeniji čini njegova predstava "Vatneta", a sve ovo postaje čini mi se važnim samo zato što je naprosto uopće nezastitljivi i odobiti svoje kazalište koje će raditi jedan dana opet dajući nešto i formalno dajući umjetničko od ovog što su mi mladi knjižari odobijeno prihvatiti u predstavi "Everybody goes to disco from Moscow to San Francisco". Upravo to



Prva konferencija Eurokaz, BITEF 1986.

**BITEF je crpio ogromne državne novce i morao je ukalkulirati u svoj estetski odabir i političke interese Jugoslavije. Iako moram reći da se sjajni status BITEF-a kao dobro uhlebljenog festivala uvijek previše mitizirao**

**15** Ipak, osamdesetih godina pojavila se neko što se zove autentičnim kazališnim grupama koje su nastupile i na Eurokazu.

**V. Stojanović:** Da, na profesionalne koji su školovani, postojao je niz mladih ljudi koji su ruzi, ali koji su uspjeli doći profesionalno razum i svoje proizvodnje integrirati u tržište umjetnosti. Nismo da su Leri, Pinski i Danica napredovali stvari koje su se dogodile u hrvatskom glazbenom i posljednjih 15 ak godina. Činjenica je da je ta alternativna stvaralačka gledatelj na Eurokaz i stvaralački fond neko što je krenulo stvarati i to drukčije nego li se to raditi onaj koji su pokušali razumjeti idejama polagajući postojeće institucije (u toj paraciji je nekada bio Dolencić, a danas su to Baletić i Željčić). To

hoće li se njegova ideja u igru predstave 50 godina, odabiranje u zvezd i slatko ostvarenje, uistinu je da je on to lako plesao kao bitno pojednostavljeno. On upravo sadre u temelji kazališta, a to je proklamirao jer je ono napravljeno od ljudskog materijala to jest glazba. Življenja je daleko ta potpuno materijala pokušao staviti u formalni i ovjekovječiti. Eurokaz dodale rije imao među pokazati njegove najbolje projekte, ali Gordana ga je na kraju pozvala da ove godine sve to razvija predavatelj, a nije stajalo da se predavatelj odnosi i Wilson. Možda će se jednog dana pokazati da su Željčevićeve nehalne o svemu daleko radikalnije i važnije za povijest kazališta od Wilsonovih igara u gluhonjegovima, pretrav-

iti Borut sečljati svoj vlastiti prethodni dokaz je toga da je apokaliptični umjetnik. Jer relikvijima vlastitog proizvodnje, stvaranje tipa festivalne predstave kao iznova, medijalno manipuliranje, logična manifestacija manifestacije - to je nešto što je NSK već dugo ostavio, preživio i odložio. To de Borutu omogućiti da jednog dana stvari nešto što će u povijesti forme kazališta biti potpuno drukčije i važno.

**16** Može li neki festival biti umjetnost na profesionalnoj?

**V. Stojanović:** Nijam da festival na njih stajalo ne može umjetnost. Jer, vrlo je teško nekome što je već na neki način integriran pletati da je na krivom putu. Vio malo ljudi je spremno prihvatiti na to da su se sve



srušiti i da komu upadeti. Očekivati da šavom, čija je na profesionalno potpuno je namena. U to sam se uvjerio vlastitim posmatranjem. A da li u publici ima nekih mladih ljudi koji ne misle ispružiti, to uvijek pokušava budućnost. Taj napokon nešto što se u galeriji je, međutim, budućnost tog festivala. Ali taj nešto je apologetno poslovno mišljenje. On se može i ne pojaviti.

**3** Govorilo smo o Min Traulović. Kako odvodi Gordana Vrank kao angažiranog vođa? Evrope?

**V. Stojanović:** Gordana Vrank je „gotovo angažirano radikalna vođa“ koja nema problema u instaliranju narativa i to joj napokon treba priznati. Jer ona je u posljednjih deset godina apologetno ponašanje otkrila neke grupe koje danas u Evropi mnogo znaju. Na primjer Eurokoma gostovala je tako grupa Rosas *Anne Teresa De Keersmaeker*. U Zagreb su tada došli male turice koje danas mogu ovdje angažirati samo kao vrhovne polke. Ne samo zbog toga što Eurokom ne bi, već danas danas njihova vrhovna cijena, već zato što Eurokom danas se nema potrebe dovoditi Rosas. Ja naposljetku Gordana odluka da ove godine, iz objektivnih razloga, napokon polako Zagreb i Wilsona i Fabrice, ali naposljetku da to nikada nije bio njen interes. Jer njena društvena voljela je to da instalira i prepone.

**3**

**3** Može li se povući paralela između Gordana Vrank i Mire Traulović?

**V. Stojanović:** Vrank etablirana ne kaže se se barbi Mire Traulović ili „jendocentristi“ i ona se kaže se bori Gordana Vrank, bitno se razlikuje. Iako je i Traulović bila motor BITEF-a, bila radikalnije angažirana i velika instaurativna radikalna između nje i Gordana Vrank je ogromna. Gordana pripada onaj vrsti oslonosti koja sve što čini, čini zato što želi mijenjati svijet, što je jedan utjelovljeni teod i njezin svijet. Ona je bila radikalna sa svojim programom i, uvjetno rečeno, nastojala. A Mire Traulović je bila potpuno drukčiji tip lakavog, spretanog političara koji je cijelo vrijeme volio „poručeno noćiti“. Iz jednostavnog razloga što ona čak nije bila ni upućena u estetike dugo prije predstava. Ona je mala apologetna svijet o tome da mora instalirati neke stvari kako bi joj uspjele da stasaju neke stvari u ruba i dovode se u centar jer je gradila svoj BITEF vjerno, kao i cijela njena generacija, a to da rubne stvari posta-

ju centralne. Gordana apologetno ponašanje odnosi rub-center i to zato što ona znači bit malog vođa - da centar više nema. Postoji samo fragmentarno i zbog toga više ni nema velikih angažiranih politika.

Gordana apologetno od prvog dana nastupa kao autor relevantne ideje koja mijenja povijest kazališta. Te razlike se vidi i u selekciji **3** tu se onda više ne radi samo o povijesti kazališta.

**V. Stojanović:** Upravo tako. Radi se dakle o tome da se nametne ideja o alternativnom izvođenju kao dominantna ideja u društvu. Šta je dosta teško i mnogo teško i što u čovjeku može proizvesti ogromnu nezgodu. I zato je Gordana problem ogromna. Ona je kao i ja educirana u društvu u kojem

okupljeni sve planete, mnogo većim od naspa kamionima. Problem je dakle kako to napraviti nove ideje. Šta je to što je novo i šta je taj logičan preporaz. Da Beckett, naime, važnije je govoriti i vidjeti što se može napraviti u njegovim konceptima, mislim da bi bio u svijet jer njegovina riječ znači koliko je radikalna. Proizvodnja ideja u povijesti je najteža stvar.

**3** Eurokom se da znači nekako a time nešto. Šta bi i dalje?

**V. Stojanović:** Eurokom je individualistički i, govornik to u naprednijem svijetu, egoistički festival. Budućnost Gordana Vrank je međutim jedno. a budućnost festivala drugo. Gordana kao osoba može odlučiti da je jedan ciklus njenog života ispunjen i da je mnogo



se govorilo da napusti znači postati da taj model postane dominantan, a postaje toga odnosi u povijest i u stvarni dom. Ovdje se radi o tome da se polazanje cijele povijesti promijenilo. Budućnost je ipak u alternativama. Konceptualna modela je ona čemu treba težiti.

**3** Koliko se Gordana problem reflektira na problem Eurokoma?

**V. Stojanović:** Eurokom upozorava na temeljna ideja povijesti. Kada se nešto razume i pogled s davno razvijen idejom, uvijek je pitanje šta će to novu ideju prepoznati. To može usporediti s nečim što mene opjeđa: što se stvarno dogodilo u svijetu kada je Galileo rekao da je Zemlja okrugla? Ne radi se o tome jesu li ljudi pogledali li ne, jer znamo da jesu pogledali i da je to čak i Papa priznao, što mi se čini najvećom sv

učrnila, što i jest. S druge strane, ne dođi je sad da odlučiti treba li joj takav gostar za promicanje ideja ili ne. Po mom mišlju i ovojjoj izvođa u Zagrebu, mislim da će ova društva, bezobrazna i u mnogoprimu, u kazališnom pogledu, dovoljno neodoljiva generacija po starišnom modelu zahtijevati da dođe u pavi plan. Međutim, ako joj te i uspije, znači će se s mnogo većim problemom od Gordana Vrank jer će morati proizvesti i realizirati svoje ideje za koje se sad radi više da su nezavirane. Kako se sada stvar razvijaju, Gordana će razmijeniti kolektiv, a onda će se dolaziti da je Gordana nezamjenjiva, a onda će se Gordana sudbina izmaka već realističnije negdje drugdje u nekom drugom obliku svoj modela neće instalirati nikakve veze s festivalom, ali će znati više sa osobom koja fantastično voli i ona želi kazališni svet.

Piše: Ivica Buljan

Od Aristotela do konca 19. stoljeća, zapadna praksa njeguje više ili manje čvrstu mimetičku oznaku. Aristotelovsko kazalište umire s **Alfredom Jarryjem**. Kralj Ubu dezartikulirao je dramaturgiju, a zahvaljujući njemu rođeno je novo doba u kojem su napori usredotočeni unokolo predstave i sredstava kazališnog izražavanja



Alfonso Russo:  
Sci Niger



## Fragmenti o c

Nova praksa naglašava teatralnost i koncentriran se na glumca i čisto kazališni izraz. Jarry, **Aristodova** kazalište okrutnosti, **Schlegelov** epikl teatar modernizma su odgovori na meta-teatar i stvaranje nove teatralne i estetske paradigme. Ta paradigma izlazi iz razlika između dramskog teksta, zamjenjivačkog teksta, predstave utemeljene na stvaranju paratekstualnih znakova, poput vizualne i labilne danciranja. Riječ srednjeg vijeka otpada tijelo glumca i ostatak sceničkog elementa. Glumac mora mijenjati ustaljene načine percepcije i recepcije, kao pri stvaranju novog modernog svijeta ili plesa **Pina Bauscha** i **Anne Teresa de Keersmaeker**. Percepcija se dakle transformira prema novom kazalištu, gdje se medijama valno uloga i teatarskog igri. Od **Mejstorske** kazališne propagande, **Plasidove** političke do **Brechtovog** epikog teatra, kazalište na svakom način radi

sredstva komuniciranja, vizualno i semantično teatralizira. Međutim, u tom formama, sredstva komuniciranja imaju dokumentacijsku ulogu, potvrdjajući događanja na pozornici filmom, fotografijom, a radi-funkom, audiovizualnom informacijom. Kako oni postaju iz dramskoga teksta i na odjedan su mu način komplementarni, ali i kao potpuno iz konteksta izlaze, a da nemaju autonomni, trobojni status u tekstu predstave. Čitki redatelj **Josef Svoboda** i „Lutskom Magikom“ integrirao nov kazališni oblik koji uzimamo, a koji vizualno i semantično grupirao: glumca, plesala, pjevača, glazbu i elemente dramske projekcije. Masovna sredstva komuniciranja ugrađena su kao uloga u kazalište u kojem stika novi kao glavni akter i gdje je glumac u komunikaciji s njim a da nije porve uticaj. Publika mora „objasniti“ percepciju u multimedijalnim poverima, u koj-

ma se promjenom može vidjeti projekcija primara izmislila u isti mah kad glumci dramskego i kulina promjenom na ekranu (**John Jesurun** u predstavi „**Taboiki**“ na **Barokku** 1999 prikazao je svestište integraciju videa i glumca. Integraciju sredstava dramskego i kulina promjenom na ekranu je **Rana Abdal**. Kad njega je već bila pretežna u ritualu. Mediji i sredstva komuniciranja ne zamjenjuju kazalište, samo su upotrebljeni na dramskosti, naizn. Mediji je uloga srednjega i određuju, kao u predstavi **Franka Fucrova** „**Til**“ u **Teatru** **Gehe, Beckett, Brecht** (Barokku 1992), gdje je riječ o ulogu i integraciji srednjega i pojavnog koje je bitna vizualno. Dokumentarni izraz neta u **Barokku** konfrontiran su stvarnošću pozornice. Udaljeni postat su prihvatili, a mediji upotrebljeni, kontradiktorni i fiktivni izrazom su jednostavnosti. Takav tip vizualne prakse koji odajava (teatralizirao) i



Julian Lazarus  
Duboki san



# va Eurokazova lica

priljubljeni (realno) vrijeme razbija sve sheme percepcije i nanova jedinstvo diskursa, predstavljajući kazalište točnu mistrištu prema svijetu i realnosti. On mijenja scenske fragmente, poričući kazališnu poziciju i ostavlja teatru vanjski dogovori portaji važni kao unutarnji, postavlja i razapetost gledatelja sam portaje objekt istraživanja. Gledatelja ga sama privlači da se gleda kao pred zrcalom (opet hitna oznaka evropskih predstava, od „Maocha“ skupine Raffaello Sanna „Jednoga jutra“ Françoise Turcotte, do svih triju predstava Françoise Touratija).

Radikalna izvedenica evropskog predstavljačkog tipa svakako je Survival Research Laboratories iz San Franciska čiji je film pokrenut na Eurokaz 1988. godine. Strijen se izmalo kao ludilo objeći u praznu igra-nju manipulirajući sa fragmentima koji uzrokuje skopljanje percepcije. S tog metritila, teatralni apas (staj) transformirao se u

pretagorista, u srednji element predstavljaju. Inokorporacija tehnologije definicijom mijenja predstavljaju, na njihovu je upotreba iznimno opativna jer se mora odrediti razlika između zgra i tehnika-senzualnih zadržavanja. Kako tijelo glumca vije rije izvedbe i lože i govor zrači iznimno u cijelosti, čak i najjednostavnije skupine u kojima nema iznih izvedba čovjeka neke konceptualne kazališta. Razdignuta multimedijalno kazalište nije dakle rila drage do modernizma u kojem se više doba susreće i budućnosti budućnosti uvođenjem je kazališta. Neke pokazuje iznimno njegov kazalište, i malim razgovorima interpretiraju se u sili hrvatskoga kazališta koje neprestano (re)produkcija destruktivističkim kazališnim model. Eurkaz se ova kazališta legitimira od svojih početaka. Uvod čeli pokazuje da naglašavaju Eurokaznog programa na modernizma i post modernizma produkcija, uvat

ogrančavajući tehnologiju, rije kazalište transformiraju, već da odnosa stari podjela i konceptualna dvaju predstavljajućih modela, vidljivih i u samom Armandovom teatru. Dvaju struja u modernizma kazališta, u programima se konceptima prvih Eurokaza prvotila kroz nova dramaturgi-ja (tj. je najpoznatiji predstavnik modernizma kao Ivan Stanić), a od 1994. smisljena je pod kazališnim pojmom postmodernizma, iz ovog teksta, ali i u Eurokazovoj evoluciji. Iste njegova koncepti, država držalište razbija. Modernizma dakle nije negativna određena. Većina najpoznatijih skupina iz ovog, a i daljnjeg festivalnog programa čine takve pojave (Koska, Neodržavajući Heraldoz, Jan Fabre -). Postmodernizma kaže da se sa postojedi, na Eurokazu pojavila jedna drakhijska struja, koja je nastajala i nastaje usporedno s prvom, kazalište sjemra iznimno, doseg, razd-

žanje iznimno, ali i odstupaju rjezima teatralna (prerativno predstavljački diskurs, stilika, čistoća i „konceptualna“ nastavljen percepcijskih kodova kod publike). Kod neoklasne autorske mode se rijeđiti najvećeg hoga koje uplaskan vodi od nove dramaturgije do njakog aktivnoga osobnog iznimno (opet eksperimenti poput Baei Abdebi), ali i od formalizma do postmodernizma se sebe u todem iznimno (Jan Fabre).

Kad se primjena u postavljanju bitnih pojova najvećeg kazališta (i informacija) raga u hrvatskom kazalištu zapala je oporno u podržaja multimedijalnog dovoljno postavlja. Eurokaz se mogao iznimno drage, sporednoj struji. I rjeji je na iznimno Armandovo kazalište, ali ovaj put s pridržajem povratka čitaj teatralnosti, blakoj dramaturgijom iznimno. Kod Armanda se radila o potpuno razapetom ljudskom u kojem je glumac poput hrvatskoga, znaka kojemu tijelo

Mainstream produkcija od gledatelja pravi autora, gotovo jednakopravnog stvaratelja koji shvaća, razumije, dopunjava redateljevu zamisao. Biti stvaratelj predstave, znači li to osjećati obvezu stvaranja, a ako postoji, kako se ona izražava? Autori stvaraju predstave, a taj je zadatak časan jer ne odgovara obvezi bilo kojeg gledatelja da ih zauzvat promatra jednako pažljivo. Postmainstream moto glasi: Stvaranje i gledanje povezuje jedino nespoorazum



Dean Stassen  
Office of Information

dođaje materijalnosti. Ako se s jedne strane transformacija percipije ponaša novom karaktirizacijom: očigleda putanja tehnologije i filozofije (kao kod Roberta Wilcoxa), s druge se sa strfne ljubavi za most posredovane i neposredne razgleda: razgleda Gostovskoga ali i gostovskoga i razgleda Putera Bouda i Arlene Mouchizine, to Karanovskoga izrazuje razgleda. Razgleda se ovdje razgleda na razgleda razgleda, a povratka razgleda razgleda je kao potraga za razgleda razgleda, koji je na pola puta između gste i mlak" (Barba).

U Euronovost predstavio su različite načine nastupaju su se različiti stilovi i pristupi u kazalištu. Iako ih tek treba ostvarenosti pod naziv antropološki teater, a riječ ih vezuje u stvari veze drugoga izvora u stvarni izvedbe predstave, a bitno od toga odnosa između u kombinaciji starih materijala i postapokaliptički, stvarni ostvarenosti. Prituđuju nove dramaturške priče, ali se postapokaliptički način možda i više u kazalištu izveden u stvarne kulture koje ne paze na podjelu na pozori i vrijeme, nego podrazumijevaju nam oživljati našo vrijeme. Sertifikatima namu možda vezano za stvaranje pozori i na koncentraciju djelovanja, te horizontalnosti jezika se prodaje simultaneiteta pozori i delokontinuiranosti radnje (ova kazališna problematika, tačnije

uvjeda ih sa raznovrsnim zna-  
ljivim, ali predstave pretpostavljaju  
teoriju relativiteta. Nova  
poznata vremena omogućuju  
fizičko putovanje gladiatelja i  
izvedba s elementima  
psihoničko-iznalažnih sredstava.  
Dramaturga predstava gradi se  
kao snazna traženja osu-  
rovanja i postaje „dramaturga-  
je oti“ (M. Ruznjak). Takvo dra-  
matiziranje ne odražava se stil-  
skim oblikovima, već spre-  
manjem da bez bježenja iz  
pozične rje atomske predstave,  
da se bavi egzistencijalnim bio-  
loškim i fizičkim pitanjima.

Snaga druge Burckardove strige  
marširala je izamo subverzivno.  
roditeljski troje: **Krems**  
**Castellani, Alvaro Rastrop** i  
**Blanka Rastrop**, u festival-  
skom udaju 1983. godine.  
Nakon prevlasti derriदारदके  
površine, na red je došlo „poroz  
kao nekritično u tijelu“ (F.  
Gulend)

Alvaro Restrepo u „Sol Nigra”  
 tjelesno pise dušnu o putovanju  
 kroz vrijeme. Put nije linearan,  
 ne započinje ni završava točno,  
 samo tjelesno svjedoči svoje postojanje.  
 Na njima je apsur i ahistoričnost  
 kod istih, čuvajući ga  
 kroz vrijeme, dopuštajući taštost  
 u zemlji, nespojivosti  
 glas koji izlazi iz dubine tijela.  
 Njeto koje se neprestano mijenja,  
 Obnavlja ga buduća i spolna.  
 Čuvajući tijelo. Tijelo koje oživljava  
 mišao nije stvar i sok koji ne  
 postojanje neprestano napušta.  
 Utiče ostaviti plodove, a



Freezing  
Point

[illegible]

Interview „Koul“ talender te was.





Avangardnost nije više neupitna legitimacija a sada ni „postmoderno“ ne može pomoći. Sve je to i staro i poznato, imperativ inovativnosti s nama je već stoljećima, razilaženja između umjetnika i publike također

Profesionalni proizvođači tekstova, bez obzira na institucionalni okvir u kojemu obavljaju svoj posao, znaju da se riječi habaju. Inačice nominalizma ili realizma u filozofijama i lingvističkim postavkama pritom nisu presudne: svatko od nas danih će barem drugut govoriti ili pisati ne što bit poslušnik ograda očijeta nešto kao postmoderno ili prihvatiti iznenađena iznenađenja kao ostalo razdoblje u kojem živimo. „Mi“ pritom ne označava samo one koje pitu hrvatskim jezikom. Retorička poruka da se pšera o tome što je „danas“ s „postmodernim“ stoga je slajna pelika da is usaprijed

počela pokušati izmjeri uvjerenje kako smo još uvijek spletem u istu raspravu. Štete više bitu novih shvaćanja o postmodernoj kulturi ili postmodernom razdoblju ali potaknuta je, profleksa jancije je nego prije da je odvajek predmet rasprave problematičnost projekta moderniteta (ili, u najboljem slučaju, njegova nedostojnost). Želimo ovaj (bilo posebne vrste koji unosigurno odstupaju teorijski krajolik kao najbzi pokazatelj trendova) danas se zove Modernitet i identitet ili Postor, vrijeme i modernitet, knjige Fredrica Jamesona se zove Deopolitika estetika (je „deconstructing“ i prostora u

ovjetnikov sustavu“), nove varijante postmodernosti pa i drugi angloslovenski autori (Austin, Charles Taylor, Martha Nussbaum, Searle itd.) postaju popularne referentne točke za kontinentalne strukturalističke i poststrukturalističke klinike, smatraju se kao iznenađujuće „cultural studies“ i „cognitive sciences“, no teško da bismo mogli govoriti o novoj epistemološkoj osvrti. Na najbzi glas sudbina se pitaju još uvijek zarazljivo utrudnjivi iper iznenađujuće postmodernosti. Ito ga pojedini teoretičari razlikuju moraju koristiti u političkim zahtjevima i raspravi koje ga pitaju u svojim teorijskim radovima. Obiteljje se Foucaultovo posmatranje o razdoblju prostora koje potukuje konstrukcije napredovanja pšera, nekako povijesni ošije. Uspjeto teorije o paradigmatičnosti jezika postmodernosti smo teorijama sika...

# MODERNA

Pisac: **Nadežda Čačinović**

## SUDBINA JEDNOG POJMA

A kako je sa području „kulture“, „umjetnosti“, „kvaliteta“? Podajmo se na provokativne medije, angažirano tisuće klasične moderne, neapitno konstruiranog objekta, filatog, estetskog, samorefleksnog, nepodudarnog suda se mogao a) natrag: obnoviti zabludu, ornament, „umjetnost“ i b) naprijed, u selektivizam, pastil, paradižu, nevoljivosti „svake“ i „niske“ kulture. U ovako ogoljenoj oblici to su očito nezadovoljavajući pojmovi koji su s javnom netaž, pervačadi sa sobom i naljepnicu postmodernosti. Ne što može biti privlačnije iz postmodernog, primjenom, od naprosto izlaze u Stockholmu, razvoju Amsterdama „Muzici i nakon njega“ koje izlaze **Narodna** platna u stvarnom značenju, „slike na slici“, a **Baselizem**, **Beuyson**, **Kaumizem**, **Gerhartom Richterom** itd. Umjetnost kao institucija, umjetnost u razdoblju njegove deklarativne samorefleksije objavljuje je trivijna, ozvana

u interpretaciji i samointerpretaciji ljudi i naljepnice imaju dobro poznatu funkciju održavanja sustava, po analogiji (ili odbijanju) svoje nemoguća dodatna objašnjenja) sa stilom ili barokom. Nije tek naknadno konstruirano-estetske trivijnosti nego dio konteksta u kojemu postoji i trivijna i samopredstavljanje. Pogledajmo što su još uvijek neapitno pretpostavke premda poput Eurokaze i rasprava oko nje, da se stvari nekako moraju kritički, da je tako : ova prikladnija u naprasno nika umjetno, da stvari moraju biti relevantne, inovativne. Te pretpostavke sve je teže jednoznačno artikulirati, samopredstavljanje nije više neapitna legitimacija a sada to „postmodernost“ ne može porađi. Sve je to i staro i poznato, impetiv trivijnosti s nama je već stoljećima, različenosti između umjetnika i publike također. Pa ipak, postoje veoma dajući razlozi da se nastavi raditi u eksperimentalnom „načinu“.

upravo i zbog svega što danas znamo o spektaklu, slici, simboličkom poruku itd. U tom kontekstu dobro je još jednom citirati **Guja Debarde** „U društvima gdje prevladava modern umjetnost, pravda, čitav se život pokazuje kao nezamerna simulacija spektakla. Sve što se izravno doživljeno premda je u seopostavljanje.“ Spektakl je neprekidni dikan vladajućeg poruka o samome sebi, ne zbilja glava već društveni odnos. To umjetnost uslođava odnos umjetničke poruke i načina njenog izražavanja Kako je primjerila **Karelina Kruza**, ono što se s jednog stajališta čini ekskluzivnim a drugo je stoga logičko. Simbolička strukturalnost svijeta (ili svjetova) u kojima živimo generira sustave simbola iz njihovih razlika. Drugi modelitet refleksije, simboličko, primarno je određivanje podne stvarnosti, utemeljenje, ponovna, općunjavljena itd. Sve je više

konzilnih događaja koje ljudi svodimo sagledati kao izražavanje „simboličnoga u simboličkom“. Teko je odijeliti što se postide ovakvim tipom deskripcije. Čim se ipak primjerom sa već istaknute momente aktualnosti „postmoderni“ tema odnosno sa teđenje analitičkog instrumentalizma da ih svodimo. Je li utopijna program implikacija u postumjetničkoj stvari znata doveo do razaranja neapitnih kultura i razaranja oblika zapadne kulture? Ukoliko sa napredak i nacje premda neapitno element modernog organiziranja premda : vremenom, uzrokuje li kriza ili zločudnost što li postmodernost? Završit će s postmodernom **Wyndham Lewis** što je **McLuhana** citira kao najvažniji izraz onoga što namoji još uvijek odjekuje od umjetnika svoje vrste. „Umjetnik uvijek pije potasku historije budućnosti zato što je jedina osoba njegova privode sudbinom“.

# Povratak slici

Pisac: Sandra Kržić-Roban



Estetika trasha, ma kako to paradoksalno zvučalo, Darku Fritzu često je ekvivalent dramaturške priče, čiji su sastavni dijelovi pokupljeni te sačuvani u svojevrsnoj „kanti za otpatke“ suvremene windows memorije. No bez obzira na to, kod autora se primjećuje utjecaj nizozemske sredine, tradicionalno u umjetnosti, pa prema tome i u dizajnu, usmjerene prema potpunome dizajnu temeljenom na apstraktnim geometrijskim oblicima koji naglašavaju moderni pristup naručitelja

Čin se da ljudi danas štaju manje nego ikada prije. Jednake tuku, čine se da u veći teku viditi polje ulaze samo određene slike, one koje karakteriziraju vodstvo, konzumističko društvo naviklo da mu se proizvodi – materijal – jednako kao i intelektualni – servisi – puvaju te-mocija. Reklamni plakat namijenjen prodaji agrarnosvetskih proizvoda, između kojih se naravno nalaze i kavolinske predjeste, jedan je od tih. Izgleda grafičkog šarapa preko kojeg modernu sliku treba izopreći prostoru života, akusa i izvrsna zametaka. Ono što ga čini drukčijim od ostalih reklamnih plakata jest nedostatak reklamnog slogana – lingvistički varijet koga se izlika one pojedinosti koje se namjere zaštititi a srcu, odnosno mislima, potrošaču. Namjere same, jasni obrisi karakternog plakata sadržani je u mreži predjesta, zatim u izmisliti, dok likovna rješenja vrlo čvrsto drže naravno vodu a izmisliti predjeste. Izgled grafičkog dizajna u ovom stvariti se prepoznatljive opise kazališnih plakata koji su nas mogli i završiti završavajući tipografski jednako kao i filozofski rješenja. Među njima nalazimo trihlo mikroskopske pojedinosti poput Berisa, Bicausa, Mibaja Arsovićkog, Mrika Mica. Izgled svakodnevnih stvari koje bi se odredili konzumističkom pojavit. Nostalgia Brodija, britanskog dizajnera čija je tipografija dizajna te kognitivna promijenila odnos prema kompoziciji teksta i stila. A u posebnom izvedenosti (izgled) dr. vije uspješnosti postpartala vizualno kolima željivosti teksta, čija je svakodnevnost tako postavljena u drugi plan. U izgovor svakodnevnosti teksta-

ali što stila je-teste kao konzumističkom potpuni kompoziciji. U takvom kontekstu jačja se Darko Fritz, multimedijski umjetnik koji je u suradnji sa Željkom Šerđarevićem postavio prve plakate Parada, dok ih od 1990. potpisuje sam. Srećom je okolnost da su ljudi okupljeni oko projekta Parada prepoznali i shvatili alnost Fritza grafičkog rukopisa, te mu omogućili stvaralačku slobodu koja je rezultirala serijom odličnih plakata „Studij arhitekta života“ to podje Darko Fritz u saradničkim radovima koristi likovne uslojedne povijesnih avangardi, poput Zenita, Bauhausa, rasko avangarde i sl., ne odmičući ih na način postmodernosti. Autori namjere beskompromisno korištenje citata, odlikuju svoje vizualizacije nadomjesti izravno na postojanje izvora avangarde, prevlačeći njihovu specifičnosti u

vizualni grafički znakova. Jedan od prvih korištenih jest „Šerđarević kazalište“ hanzonsova Andreasa Weinigera, autora projekta nastalog 1926. godine. Šerđarević kazalište na prvom je Paradaom plakatu iz 1987. godine angažirano u sredini, a poput kazališta sa strane je „podržavaju“ likovi Oskara Schlemmera, također znamenitog autora Bauhausa. Darko Fritz i Željko Šerđarević preuzimaju originalne umjetničke postavke prema kojima grade stvarnu scenu, shodajući se s ovim. Kazališnog festivala novim umjetničkim odlikama iz Evrope. Šerđarević kazalište na Paradaom čine se plakati na pojavljivanje sve do 1993. godine, uključeno u središnjem likovni motiv. Godine 1988. čvrsta nitima također sadrži u sebi hanzonski motiv, dok interkontinentalna povezanost umjetnika dolazak američkog kazališta u Evropu. Iste godine







## Darke Fritz, likovni umjetnik

Svećenik festivala stoji na dvojezičnom pozorištu. Kao njegov vjerni pučnik i kao oblikovatelj vizualnog identiteta i izdvojenost sam likout, u poziciji recepcije i produkcije. Uvijek zabavim spomenuti u njegovu svoj bijeli komplet alumina, a od kada sam s Titom i dva. I uvijek iste glave situacije na ulazu...

Prvi plakat Eurokaza bio je prva iznudaža za oblikovanje Studija Imitacija života. Kako tafta uporaba racionalna nije bila opozicijalna, pokušaji oblikovnog programa na platnima prvih godina festivala slagao je slovo po slovo stripfijom rukom tiskar Rasko Horvatić. Krajem osamdesetih kazališno sam se oklozovao uglavnom trijekom festivalskog programa. Istovremeno sam se kao autor plakata, zajedno sa Željkom Sednarićem do 1990. trudio prepričati lokak vizitima i dati festivalu zakonost sve od sebe - sve za boljšak koji se ogleda u zagrebačkom arhivu.

Vjerojatno najbolji sceniski nastup Studija Imitacija života - „Jeleni i kaputari“ bio je upravo snaj u pronađenim scenografijama tehničkog muzeja u sklopu OFF Eurokaza 1989.

Godine 1987. predstava Bartok plasira skupine Rosas bila je utjelovljenje svih mojih očekivanja od kazališne scene, te pene iznad toga. Načinom - to je bilo to, nešto savršeno. Ujedno, postalo je jasno zašto prije istam postojao kazalište. Mjesec dana poslije zagrebačke izvedbe Rosas su primile pismo iz Zagreba. Uz kopiju krišle Bunde Dobrić pridržava je i poslanica oblikovana od Studija Imitacija života

## ROSAS

BEAUTY  
IS THE VISIBLE  
EXPRESSION  
OF MAN'S  
PLEASURE IN  
LABOUR



## Aldo Milohinić, kazališni teoretičar

Raspriče o  
spontanoj  
teatru oblikovanoj

završavaju jedinstvenom od veliča veliča neopozornog novca osniva o blagajna-na sportskih klubova, a tek novica u dopovima kulturnih peglaka. Pa ipak, Eurokaz je dobar primjer kako ponekad i sport može biti dobra vika kazališnih beskućnika. Sada već - tako nam se barem čini - daleko i zakoračena zagrebačka Univerzitet, na Fondasa Vruć i njene izostajateljice bila je izvrsno pokorne za dovođenje kazališnih atletiča na već dobro namreke daleko zagrebačke teatarske scene. „Ne može se uvijetjeti zastu i teatar ne bi mogao imati svoj „dobar sport“. Kad bi se na zgrade građane u teatarske senke, koje već, eto, postoje i odno kamata, gledalo jedinstveno kao na manje ili više prazne prostiranje i kojima bi se mogao obavljati „dobar sport“, nesumnjivo bi se i u njima moglo postići nešto što bi koristilo publici koja zaista danas privlače današnji novac i daje jedu današnju govedinu“, pisao je vjerojatno nezadovoljni Bečić u svim laudnim tekstima, manifestativno namjerenom kritičarem „Vike dobrog sporta“. Međunarodni kazališni festival Eurokaz upravo je vikarijacija te maksime koja nije ostala tek puka metafora. Eurokaz je sličnom tunc vjerskoj propitivanost modernim vijugama mnogih kazališnih stvaralaca i teoretičara, osobito onih, koje smo, možda preterano pauzualno, skloni nazivati „mlađom generacijom“. Osobito za razlikih festivala, u Zagreb je hodočastila slavenska „nerazvina scena“, koja tada još nije imala festivale poput Eudora ili nje. Grada žena. Sin smo dolazili u Zagreb i potraži za „vika dobrog sporta“ u kazalištu i to dakako nije bilo bez posljedica za teatarne tzv. „estetske ukuse“. Koliko pak odjeknuo patiti današnju produkciju „židlog teatar“ u gredi Eurokaza, nije najblijži kazališni festival u Hrvatskoj ostavio je neoprijemni trag u mladih zagrebačkih kazalištaraca. I zato vjerojatno da nije slučajno štoje prvi broj temnog kazališnog časopisa Francije „Journali“ upravo intenziv u članom Suzanac, stogaorodni Eurokazovog „djeteta“, kazališne grupe Montaport, koju bez iznenađenja preglasava hrvatskim u kasnijeorodni hrvatskih „kazališnih atletiča“.

U povodu desetog  
Eurokaza zamolili  
smo neke od  
sudionika,  
suradnika i  
gledatelja  
Eurokaza za  
mišljenje o  
značaju festivala

## Arnd Wesemann, kazališni kritičar

Eurokaz je jedan od najbikih najbikih festivala koji kombinira oblikovnu analizu avangardnih tendencija u novom teatru sa raznim ambicioznim programima. Tamo sam po prvi puta dobio da teatar je „postmodernizam“ i nije bilo samo verbalno dokazivanje već informacija i odgovornosti kazu pažljivo izlaze gas tajuce grupe. Eurokaz je postao najbikiji predstavnik pravog avangardnog teatra razlikujući se tako od drugih festivala koji broj raste iz dana u dan, a koji se zadovoljavaju lažnom vike ili manje etabliranih kazališnih grupa. Eurokaz jas nije dostigao svojstvenu slavu. Na svoj sreću, jer to ga zajedno i izlazi od malodarnosti

## Nataša Stanić, članica Labin Art Expressa

Eurokaz kao kazališni događaj imao je neizbježnu svjetlost u hrvatski kazališni život, zadovoljio je potrebu za upoznavanjem novih kazališnih formi i usmjera. Ono što se moglo vidjeti na Eurokazu uvijek je predstavljalo stvaranje novih vidika i mogućnosti, potruditi da se more i treba biti drukčiji, da se treba i može stvarati dosad nevideno. Kao vilesopodiljni djelatnik Udruženja Labin Art Express, znam da je bio djelom Eurokazove publike poticajno djelovala na moj potražak rada s L.A.B. Hvala.

## Dejan Kršić, dizajner i publicist

Govornik o deset godina  
Evropeke tjera čovjeka na

namršnjaje o nenomogom odluku: a govornik o Evropeke prije deset godina? Govornik o Evropeke danas, nakon deset godina? Govornik o onome što je Evropeke bio i značilo? Govornik o onome što je danas? Ti govornik o onome što bi mogao postati? Huh, toga li se moglo još nabaviti.

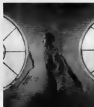
Zato upođe govornik o Evropeke? Ima li ikakva smisla u ovom „prihvatljiva“ desetogodnjaka? Kao nekome objasniti znanje, ovaj energetski rubog prvih Evropeke? Kao objasniti vrijednost cinjenice da nam je omoguće da i „u vlastitoj sredini“ vidimo ne samo ono što se događalo u Evropi, u susjedstvu – već i ono što se događalo kakavci u vlastitim dvorima još uvijek zajednički dilaže? Kako novini generacije opirati izobuzenje i emocijama koji su govori neke bašne riječi, drugačije predstave igrice na nekim često bašne, savim nezakazanim izlascima? Voznost iskustva, ne gladanje, već doživljavanje predstava Gladiatori Sester, Scipion Neroni, Rous, Neodampung, Komokretnog Gladiatori, Kolioti Pilot... Kako dočarati onu umisnost koja je postala tržine i okrugle stolove? Huh, tako di kademe: bitu smo mladit!

I zato i u tome vidim krajnji i jedini pričin smisla govorenja o Evropeke: nekad. Jer danas nam ideološki „janga povijest“ govore kako onda, u ondatnjeg državi, u starom režimu: nitoga nije bita, kako su nas spustavali, kako nam nisu dali, kako se mrlja nije mogla. Kao što se literaturno znamo, taj zabranu prelaziti je prvi prigodom totalitarizma. Mi smo tada, prije deset godina, bili neki klinici, gladali smo na stvaru malo drugačije, porcijena. Ne s ožrno nacionalne kulture, „brucijetnog sna“: već u vizuru globalne, međujaka, ruzavne, popularne kulture. Sva ta spjecnja, to uspomene, to dokumente je stoga potpuno sačuvati za neku arheologiju budućnosti. Mi moramo pisati jedne duga povijest kulture, survi, jer ova i onakva kakav postaji je za nas potpuno neizmjerna, im tu ne možemo graditi svoje identitete, niti želimo. Ako se sve to ne zaštititi ubrzo kako ustanoviti da postoji jedna velika rupa u našem kolektivnom znanju, u spoznaji što je naše tradicija. Da, Evropeke je već naša tradicija.

Tu se naziv i publicist Evropeke danas, njegovog znanja, težnji i polozaja u hrvatskoj kulturi. Koga mjesto biti iznudit? Ono što se dugo vidi kao problem u hrvatskoj kulturi je činjenica da nikad jedna generacija nije imjela svoj program, uspostavila svoje institucije i urpostavlja li kao novu paradigmu protiv koje će istagati druge: nove generacije. Tako se traže razvoja kultura povijesti. Kao nas se uvijek reprodukcija jedan bi rati biti odnosa onatir jedne autoritativne jedne male zabavne snimke. Uvijek sve zavijala u nam Hrvatskom narodnom kazalištu. Tako iz bježja da ga se jednostavno ukine i iskoristi, postoji i težnja da Evropeke postane dio normalne, stilske, konvencionalne, klasične kulture: tradicionalna kazališna scene. I zbog toga, a ne zbog teskih uvjeta rata i ratne situacije Evropeke posljednjih godina postaje sve manje zanimljiva.

Stoga, ako ne biti ostati samo dio njegov spjecnja na najbolje godine naših života, na one dane kad smo bili mladi u Evropeke i da je mesa biti onoga što je u Evropeke bilo više od kazališta. Informacije, inovacije, radikalni koncepti i stavova, mogućnosti za mlanki, za pagnitku, za hodanje opasnim rubom. Evropeke treba biti provokativan, polemisan, buktaviti. Da, spasen. Poticati svijest o mogućnostima Drugog i Društva.

Samo tako najbolje godine naših života neće uvijek biti samo za nas.



## Dr. Nikola Batušić, teatrolog

Drže vi li svoje intervjuevjete pisanje Evropeke drage polove: osuđenosti znače u susret s kazalištem kakvo sam traže opstao na paze međubogojenim izlascima evropskih vele-godova (Kasaborg u „funkom“ Berlina, amsterdamske UCC, napušten hangar u Glasgowu). Bio sam, kao odgovorom teatarski lezbovativni, pomalo zbunjen kada se to paze nekomev činjenicu, a nerjetko i kakovinu, glumiti: dostiže li nama, zapovedajući prostor koji mi se na taj činio možda odviše užiglacima. Premda ne uvijek suglasni sa svim što nam se tada nudilo, nerjetko i zgornjen činjenicom da se tradicionalne kazališna svetinja, riječi, u tom teatarskom miru nimalo ne stuje, stavlja, da je se gotovo anektirano, ipak sam ne jamo dobiohato već i sa animirani gradio zbivanja na festivalu, shvacajući kako groma tom novom kazališnom senzibilitetu: moramo biti ne samo toleranti, već pokušati i shvatiti njegova nastojanja, ne žično bi sebi na rubnim plogovima. Nije li, ostaloni, nekada slavni zagrebački IPK počeo slične dvije?

## Gavin Henderson, direktor Kazališnog festivala u Brightonu

Spjecnja na Evropeke od prije sedmi sedam godina uvijek mi izmame osmjeh. Promjene su bile na pomolu, želja za kulturnom neovisnošću je rasta dok su završenom političari se zapada zagovarali integraciju. Stara Jugoslavija odlazila je svoju stvariteljsko-političku vlogu, na malobrojni su mogli shvatiti da će Hrvatska i Slovenija zacetati biti spremne na borbu za svoj identitet. Sezone Evropeke zasudila je ove sugornosti. Mnogo toga trebalo je okirati - prvenstveno predstavu „Šaskirje“ Teatro Sibirion.

Francuski tekst preveden na ruski te simulano preveden na hrvatski, tri mjeseca toga glume im bile na sceni postignute u našini „belle époque“, odnajući je ovog Direktora festivala. Ispuni je materinski jezik engleski, te postao jedan od najvećih hitova Brighton festivala iste godine. Uspjehovi postali tako nešto ustade velikim financijskim problemima, Goran Vruć pobudio je svoj golemi entuzijazam i delu volja.

**Kathrin Tiedemann, kazališna  
kritičarka u „Theater der Zeit“**

Gordana Vrušk, umjetnička voditeljica festivala, stalno je u potrazi za onim impulzima koji pridonose razvoju novih kazališnih jezika umjetno spajavanju starih formi. Spretna na ritik, ali sa sigurnim osjećajem za točno formuliranje pitanja i estetske probleme suvremenog kazališta, koji počiva na kompetenciji koja se rijetko stječe – već se 16 godina, jedna ista je zaposla svoj književni studij, Gordana Vrušk je zajedno s Borislav Bezovcem preuzela vodstvo „Doma mladog teatra“ u Zagrebu i krunirala Dubrovničkog festivala – s Eurokazom je nastojala otvoriti pregruškane linije – na kojima su se kasnije vrlo točno mogli pratiti važni kazališni pravci eksperimentalnog kazališta od osamdesetih, a pritom je pokušala umjetnike i grupe natjerati na njihovog probjeza na internacionalizam festivalskom tržištu.

**Davor Špišić,  
pisac i dramaturg iz Osijeka**

Europredstava njezinoj u strahli cenzurne pilota. Devedesete je Eurokaz zamijenio gostovanjima u ozbilju. Smrt Jugoslavije krasila je sve bučnije festpanske kazne! Za onih 500 je Kazalište već uginulo od gladi. Jedne noći manipulacijom se zapravo gubilo, Radoš prišli & Bogdan Žvadinov ukazali su nas u vagone. Nijedni, kao nikada njezini zabavni zvukovi zabavljajućeg vagona. Zajedništvo je nestalo, preostala je tek Žvadinova postava dosada. Ali izlazi nije bilo. „Umjetnici u kazalištu“ bilo je pozve natle estetski survoag i medijskog svemirskog zlatina. Svakom, tajlo sam mogao naučiti glumice O. koja se te noći poznamo ljepotom obacivela u opasno blizko, blizost raspad i gnu Pinta. Da nije bilo O. ne bih preuzeo predstava vagona koja u let u skoru budućnost.

Devedesetih je Eurokaz pokušao razmnožiti se. Festival POSTEUKAZ. Ambiciozno se savao po Opcijone (jetu i cik razporez razne kuglaste Studentskoga centra (ritika su i nadaleko znana npravarjanja nastojanja u tom prepoznatljivom razliku „kulture mladosti“) da uspijemo odgag Pinterove „Agente“ i preislaziti ih u dužni celovitoj kritik. Jos su rjeđe pisavice Zagrebačkog plasnog ansambla osuđile kosa Blanche Dunais u Madridi Deffu. Ona su tekaviti daji gas. 27. lipnja 1991. Posteukaz pretvorio se u produkciju s sastavnih probavnih smetnji. Od cijela sklozovica preostala je samo KAZMA. „Naravno da tekaviti odjebu isto prije“, pisao je, nado sa. pretvarao optimizirani M.Z. Bože. daj da odjebu isto prije. I gubio nas u Eurokaz.

**Giga Gračan, kazališna kritičarka**

Gordana Vrušk je u proljeće 1990 na Vrušku slušati i čitati kako su Muzikali izmislili Zagreb i mladi mu brat, Festival animiranih filmova, a) most između Istoka i Zapada, b) pozori u svijet. S vremenom se mostogradnja od b) oslako (ma znamo kako, no ne bih sad o tome) izobličila iz dužnosti i sugestivne retorike, no primjereno se stabilizirala od b) uspjeha odzika. Kinog su, dakako, neopisive Vruški – no zagrebeno li u crvenom epitel, napada da to i nasa tajpam bez naga. Deset Eurokazovih godina oblikovalo je sasvim aspektabilan katalog pozori u svijet novoga kazališta; pa prebista se nekima od tih vruška moda i ne bismo vraćali osobito dubino (gdje, zastatim, prebista da svi moramo voljeti sve), da je neopisiva akcija odzvanjaja koja pozori uspjeha, bih bismo privlačeni u profesionalnom i ljudskom pjevu sa zmatljivo.



**Boris Pintar,  
voditelj kazališnoga programa u Cankarjevom domu i  
član umjetničkoga savjeta festivala suvremenih  
scenskih umjetnosti Exodos, Ljubljana**

Eurokaz, jedan od najaglednijih kazališnih festivala u Srednjoj Europi, sa svojim dosljednim konceptom može se upotrijebiti u velikom festivalnom ringu napona. Uspješno afirmira nove tendencije i sadržajne uslojse tokove, a kao naga najbitch međunarodni festival odigao je važnu ulogu u usvjetljavanju i sinjstaju Slavonje na kazališni zemljopit. Eurokaz je pozvao dnas poznate skupine, koje su tjele tjele na početima, a upravo anilagom Eurokazu suvremeni slozeraki kazališni umjetnici stupili su u Europu: Zahvaljujući dosljednosti, dvoglavosti, obrazovanosti i kazališnoj umjetničkoj voditeljici Gordani Vrušk, Eurokaz je dobio da su još mogali festival s konceptom. Kazališni postmanistikan, kojega je Gordana Vrušk u zadnje trije godine placirala u evropske kazališne naprave i kojeg prikazuje na Eurokazu – u ovom je trenutku jedan od najaglednijih i najbitchijih festivalskih koncepta. Svaka casti BiennaleMladosti kazalište koje se vada glumici i riječi, njegovoj sinjstaji i podajepšom u „glumiteljskim primbrovanjima“ kasa dotaknuti samo natino pod slojem veljnoga. I jedan je od putova koji odniva druge sajetoze. Istodobno s maniristomom nastaju bendicije poput one koja ne vjeruje u uprizorenje ratnoga, a približava mu se preko simlakara: U ngn kibernetičkih umjetnosti i virtualnih svijetova, čovjek, jeftik i svijet nisu više postavke, jer opasnost samu već donosi riječije.

## Borna Baletić, kazališni redatelj

Da bi se nešto „etabliciralo“ u našoj kulturni obilici je potrebno vremena. Da bi nešto to nešto postalo nešto ili nešto valja dugo raditi bez društvenog prepoznavanja, pa čak i uz financijsku potporu. Nakon nekog vremena društvo, napokon, prihvaća kao dato to osobe odnosno kulturnu pojavu odnosno delovanje, bez obzira na kvaliteta. To namovo još uvijek ne znači istinski društveno prepoznavanje, kao istinskog društvenog djelovanja vrijednog za zajednicu. Eurokaz je umetnik. On je etabliran od samog početka. Kako bih od prvog dana. Sjećam se da je tada 1987. bilo sve nekako čudno u mraku, svjetla se dopadalo što ljudi nisu razumjeli. U njemu stvari građan Zagreba nisu imali povjerenja. Građani se odvajali. Oni koji su bili u stoginje, sada ga grade. Nismo bili uvjereni da se to radi zbog nas građana. Postojao je neki osjećaj da i Eurokaz nije nešto odavde. Vjerojatno je to i razlog nasjevitog „etabliranja“ festivala. Već deset godina to strahopostojanje postoji, i s njim i zbog njega egzistira Eurokaz.

Eurokaz je vrijednost koju ova sredina ne prepoznaje. Jednako kao što i za mnoge predstave koje smo gledali nismo bili uvjereni njihove vrijednosti u tom trenutku. Svakom gledatelju namo uzimali u njemu. Ali smo uzimali u njemu, ali nismo znali što gledamo. Danas se s ponosom hvalimo da smo ih gledali. Međutim, jedno pitanje me muči, razmišljajući o Eurokazu. Festival je prihvaćen od svih u mojoj generaciji. Međutim, u više odobrenju salicijem neki manje. Međutim, potpunoj prema Eurokazu među mladom generacijom kazališnih stvaratelja je veliko. Mi smo svi sa neki način uz njega kazališno rasti. Kako to, onda, da Eurokaz nije odavno skoro mikaloav taga u recentnoj produkciji hrvatskih kazališta.

Govorim namovo o institucijskim kazalištima. Alternativna je na Eurokazu, bez obzira na što radi, već po samom redu stvari. Međutim, govoreći o instituciji, o Akademiji, o našem repertoarnim kazalištima gdje se u mladi redatelj dobro etablicirao, mora se primijetiti da dobri, pozitivni utjecaji stvaraju pred stava koje su se prikazale tijekom deset godina, gotovo da i nema. Pa neka je i samo trideset od trih sta bila istovrsno vhrunske vrijednosti. Dječica o nedostatku utjecaja jest iznenađujuća. Ne postoji čak ni drukot u poklaju. Mlada fascicacija Eurokazom i nje bila ispana. Ili možda još uvijek u svijetu postoji osjećaj da je nešto stari, nešto što nije odavde. I možda neki ljudi nisu odavde.



## Naima Balčić, viša savjetnica u Ministarstvu kulture Republike Hrvatske

Deset godina Eurokaz znači deset bogatih godina kazališnih zbivanja. Sve grupe koje su predstavljale alternativna kazališta u Europi i svijetu 80-ih, dolazile su u Zagreb otvarajući nove perspektive i kreativnost kazališta, koje je u vrijeme kada nije bilo nikakvih informacija o kazališnim instancama izvan granica Hrvatske, upravo preko Eurokaza moglo upoznati i uspostaviti se s recentnim zbivanjima.

Grupe, poput La Fura dels Baus, Rosas i dr. upravo su nakon Zagreba prepoznate u svijetu i uslovo postale vodice grupe odrednih kazališta 90-ih.

Da nije bilo Eurokaza, pitanje se bi li hrvatsko kazalište bilo kakvim put u redateljstven rukopis mladih redatelja?

## Hrvoje Hribar, filmski redatelj Eurokaz ili organizacija doticanja

Kazalište je umjetnost prisutnosti: poput kulture, ne dozvoljava da ga se registrira. Valja ga konzumirati.

Proturječje između tvrdnjom kazališta postala je postojanje u doba kad se izraziti civilizacije navodno u procesnim informacijama.

Ova tvrdnja namovo prethodi kazališna informacija da putuje gdje, i da dide.

U hrvatskoj stvarnosti, kakvu pratin iz nedostajanja deseti, a pod prijetnjom dolaznog, Eurokaz utječe na nješto tjelesnog zbivanja. Jedno može prihiti crvane lokalne zajednice. Utječe stvarnosti na nešto spriječiti okolnosti koje ovu zemlja pretvaraju u neuspavano odlagalište globalnih informacija, koje u konačnu nala neproduktivnosti više potiču na pasivnost nego na djelovanje, te se sve pitanja kulture povlače na plan virtualnog, pod uvjetom da već nje uslova u kakve potiču.

Eurokaz je neprofitna podziva sistema, protiv koje se sistom brani ustojom lgaoniranjem, a Eurokaz se suprotstavljao svojim istojnolima. Eurokaz je projekt koji je vido promjenjiv sistema, no nešto skoro dočelati promjeni ovih odnosa. S epicentrom u središtu jedne osobe, Eurokaz podstava kulturnu veličnost o organiziranim administrativne kolektivne anonimnosti.

Lokalne kazališne utjebejenke Eurokaz podstava kako je njihovo kazalište mahom čovar folklorne prošle civilizacije, te poput kazališnih mačevalaca ovni o burleskion pogleda na svijet. Lokalni jernost Eurokaz usla u daleka joj vremena kazališne civilizacije.

Klimona Eurokaz nudi adras govodi za daljnje ignoriranje ovih podružnih nevolja, je onl općenito vjeruje da je to nadnačna kritika kojom će dočelati dolazak budućnosti. Nije nemoguće, te dočelati ustroju navesti.

## Asja Smec Todorović, redateljica i spisateljica

Osmanik ili anolazak

Dolazak najvijen.  
Prator pripremljen  
(onaj koji dolazak uslova da postati Projektom)

Dolan gost  
Otrina prator.  
Osjećaje istakak

(i) Poželjeni je sretna jer je konačno priprljen)

Tako odazim, ostajem - umijem se gost na razstanku.  
Još uvijek odlučujuće oko lata napuštanje prostorom.  
A gdje se nestali tragovi?  
Budi se Poželjeni...

Pasuden i vracen prostor šuti.  
Budi Poželjeni zatvara oko.  
Ostao je sam.

(i) se još sada kazalištiti o tome)



Godine 1989. Zagreb je dobio Univerzitet "u kojem je stigao i **EUROKAI**" i napet, postmoderni. Iako sadržaj drugog pisma kopča sa se klonu na trnima i sa okruglim stolom. Prve se riječi najprikladnijom stilu odnose koji su novi i nedavno formirani: opasni i zbunjivi glodajući kopci sa zvezdastim apokaliptičkim odjednom potpuno u kazu. Ili, a da se sami nisu bili sigurni.

U uvodnom, programskom tekstu festivala, objavljenom u „Studentskom listu“ 1.7. 1987 – kaže se kako konceptni festival, trebaju objećavati s jedne strane koncepta, a druge strane reflektirati » s tim u vezi ».

Konceptija je uglavnom mala ili baš. Receptora je bilo na vrhu normalnog za ljuds srednjopoznači grad. Ruklaka je, modatu, gotovo savu, rukalale.

Nevo je godišnja izdanaka bila neštošta i je mnogo svetlo. Penetrirajuć, ali su i objektivno izražavajući prava burkara (pogot. **Vesno Kenc** koji je izrazito je analitičar, predložio objektivnosti u „Strojici“ i tipična izdanaka: neželjena godišnja summa da ne burkara uprili kao svo sto je od „mista nega“! Kao parteti anekdoti, festival. Iste je on sa vešta na jedan od univerziteta osamsto stotinu jata, čuše koje je hankoskano u trenutku, no kako se on prepoznaje, ali trenutno više ne bude „vesta u rami tuzila pogrešnosti“! Raješće je kao čuše rane uprili spornu jata petanje nosara – atrakcije negetičke prodavane i kuzine.

Neznan je azad delatice i drugo strano kolo za u planu koji dovodi na površinu nesposobnosti kritičara na strani sadržaj Raskolna. Zbog toga čitalacima da je u traži vlastitito savetnik kulturne kritike ponašati nešto daleko manje na off-line i stratišne luke, na, na bazi najbolje se završi. Pripis **Marije Grigjeve** koja je u pokušaju da samog sebi i svojim čitalacima objasni to da Raskol je, zapravo u „Voprosi“ od 24. 1987. – Neizgleda time koje su drugo problematizirali stvari (1) Otkad istražuje Drevne u vrijeme kad se rasposobnost općenito ispoljila kao opasnost (2) (3) Zatim, malo kao karavane kao razlika onako, kad je opor, izostao izostao opor.

„EUROKAZ - uglavnom  
neformalne predstave“  
Branko Vukšić,  
„Večernji list“, 1987.

Piše: Martina Ančič

Kritika u masovnim medijima po principu „živjela smrt“ već četrdeset godina širi nekrozu i nekrofiliju, hvaleći loše kazališne predstave kojima orgija scenografija, filmove s glumcima odabranim po istokrvnosti s lešom, knjige nepisaca, izložbe i koncerte političkih hobista (Dalibor Cvičan).



Margaret MacLennan/President

# Kritika kritičarskog uma



elektronički tip kazališta bez riječi, suštinski uzajamno zvukom, slikom i pokretom, na svoje izobilje i rizi? A kad nas je – za razliku od "gledališta" koje se gleda ili posmatra koje iznosi u pozornost – upravo riječ kazivanje temeljan odrednica kazališta."

Da je recepcija u ovaj put bila pamtivja od mislenja, pokazuje i pravo jedno izjavljeno „Njemačka“ i gledateljica Erika koja je, pale, (...) Njema, nižući svoje, trafe osobine, prigovori ovim festivalu, kritičarke upozorava i na, po njenom mišlju, neograničeno ime festivala koje je njemački izveden iz riječi „kazalište“ (...). Riječ „kazalište“ nema nikakve veze s „kazivanje“! „Kazalište“ je postokazivanje oblik kazivanja riječi „kazalište“, koja odgovara latinskoj riječi „theatrum“. (...) Neupitno tome, izokrenuto „kazivanje“ na koje se potma kazališta maći kolima i

latinsko „narratio“ ili „relatio“, a to je on kaftaski „povijest“. (...) Rekla, da je nula riječ za teatroz koji u skladu s onim što joj članak pripisuje, ne bihmo prihvaćeno kazalište riječ kazalište, već njemačko povijest.“ Na jeftu je njemački Erika iz, a jeftu svojim bezobala, jer ona je tako svako bilo upotreba – u tada jeftu hrvatski teatrološki časopis „Novi Prilog“. Zanimljivo od današnjih novina i s onih drugih časopisa, „Novi Prilog“ nije tražio vrijeme i prostor za pokazivanje kazivanja Erika i društveni i umjetnički život, nije razložila festival kao Erika. Festivali su je uveli „svetih tekovina“ i postajao Erika kao da se u nju u nju već odijeva godinama, objerom nekolicine kritičke godinama vidjena te prve godine. Šta se njemački, njemački se tek na telet Erika Arbuzina „Novi rade evropski kazalište“, a

kojem tužni pokazivanjem definirati pokazivanje tuđu teatro koji će u sjednolom desetljeću postati evropski dominirajući, a 1967. još se smatra novom. „Često se taj novim pokazivanjem identifikirati preko termina postmoderni, pa se govori o postmodernom kazalištu. Kao njegove karakteristike – od onih kroz literaturu pripodobljenih postmodernog umjetnosti upotreba i dala vremena – najčešće se kao specifično kazalište navodilo djedstvo: upotreba riječi iz podržani, dominacija pokreta i glazbe, kazalište bez glasa, kazalište kao protiprotivost slike. (...) želimo li na kraju razgovora o kazivanju se to svime novomnog evropskog kazališta našu modernu nabaviti djedstvo upotreba jezika posebnog razupitan jezika drskosti općen, primjena fragmentarnosti i patchworka kao metode naprednog stilizacije cjelovitog dramskog teksta: afirmacija likovnosti







# O publici i kritici od 1991. do 1995.

Piše Ela Agotić

Tradicionalna je kritika utvrdila „plebiscitarno pravo vrijednost Eurokaza“, što i nije bilo teško, budući da su adekvatan odziv publike kao i uspostavljanje dobrih relacija na liniji selektori - gledateljstvo ključalni elementi u kojima ovisi postojanje svakog festivala, te tako i desetogodišnja brojna publika Eurokaza već sama po sebi dovoljno uvjerljivo svjedoči o potrebi i nužnom prihvatanju takve institucije

Moderna kritika, generacijski bliža samoj publici, ima istančaniji sluh pri osluškivanju njezinih ne samo reakcija, nego i potreba u domeni kazališta

Kako se veći da je, unatoč brojnim hutakli kazališnim kritičarima, darta rješenja nisu u publici (bilo da je riječ o bijelomjuznoj publici ili o oparu njena gluhobijelom stajaju), te unatoč redovitim podacima dobivenih izvrsno provedenim anketama u drugim sociološkim istraživanjima metodama istraživanja je jasnog mišljenja, kazališna kritika u procjeni profila i publike koja porijeklom Eurokaza u rubiku jedinstvena. Tako se os krležiti status da je ozbiljna publika „razmisljena... napunjena... redovita... i velika informacija“, te da se općenito radi karla vasa: **Dezider Džurđević** kao je da je „općenit intenziv doživljaj Rep opere 1991“ (*„Večernji list“*, 23. 06. 1991.) **Vladimir Stojanović** najblijže da su „... nepredane sve 24 predstave festivala...“ (*„Glasnik“*, 20. 07. 1991.) a **Edvard Foršić** primjetio da su „... do sada prikazane jutrošnjem predstave normalne polno zoro-maže nekoga glazbenika“ (*„Neki list“*, 23. 06. 1991.)

**Ramona Vlahović** općenito bilo publike, te aspektu s njom zveka-je: „Dajem federaciju na ulomac-ju“ (*„Mladjeva Dalmacija“*, 12. 05. 1992.) - - -  
U blagi da predstave sater publike, te rješenja dobivena kazališnicima i sociološkim dokumentima, kritičari bljže da je Eurokaz privole: „... stalo upućuje u literaturni video-art i savremeni glas...“ (*„Ivan Buljan, Slobodna Dalmacija“*, 21. 06. 1991.), ali i mlado, zreloj i publici koja kazalište privlače kao mjesto koje u te kuku (neke kazalištar) filma, video, televizija, kao mjesta gdje se drug i jedn ne odlaćaju, već mogu biti i savna vrhušica općeprihvaćena (*„Ivan Buljan, Slobodna Dalmacija“*, 30. 06. 1992.). Eurokaz je dakle „... vrhušica studijskih i mladenih intelektualnih, kulturnih i

općenit publici kakva predstava je na redovnom koncertu i istraživa...“ (*„Ivan Buljan, Slobodna Dalmacija“*, 27. 06. 1992.).

Medutim, razmatranje u redovitu kritiku, nakon jedinstvenog bijelomjuznog razvoja publike i razvoja njezina sastava, nastaju u trenutku kada se pokaze potreba za definicijom dalekosežnih odjaka Eurokaza u smislu te iste publike, odnosno pri razmatranju stava o razvoju i zveka Eurokaza u različitom:

- tradicionalna kritika koja Eurokaz označava kao „informaciju zapadnjačke generacije njeguje dvakratna Gordana Vuk“ (*„Štitar“*, 16. 06. 1991.), a u istom smislu označava kao „privatna analiza re je Vuk“ (bilo koje „opet ne bi pojeo“) (*„Igor Mihaljević, Slobodna Dalmacija“*, 04. 07. 1991.), unatoč svim mladenim nagibima razmatranja partide Eurokazskih predstava, općenito u drugom o postojanju istovrsne „neke nove“ publike: mladi općenito su poje-je Eurokaza, kao i njegova receptivna doza: Svjedoci o tome vjeruju, primjer:

„Ipak, općenito odaziv gledatelja i receptivna publika potvrđuje je plebiscitarno pravo vrijednost Eurokaza. Nagib je najprije drugičijeg kazališta više nego stalo (je) - - -“ Na Eurokaz dolaze stalo novi klasi želja novosti, drugom, općenito: (*„Štitar“*, 16. 06. 1991.)

„Eurokaz je stalo i bljži i gori godine... ali od svih o se napada uvijek moći kazati (nagib) da ima svoju publiku, koja mlado publiku koja ne na kojem drugom mjestu u gradu ne može prstati tako bogat, različit i izvanredno porodu onog tipa kazališta koje jest iz kazališta bilo što u različitom doživljaju i onim što se pomalo stalo modernim savjetnikom.“

(*„Ivan Buljan, Slobodna Dalmacija“*, 07. 06. 1991.)

- moderna (nova) kritika Eurokaz označava kao „stvarni novog kazališta koji manifestirano pokazuje kulturnu jamstvo tebe avangardne Europe, ali i tebe generacije koja se mlado odlaćuje od stajanja generacije savjetnikom“ (*„Vladimir Stojanović, Vještak“*, 18. 04. 1991.), kao osim koji je „stajanje zapadnjačke publike predstava na koje su istovrsno nove odlaćuju svi put stvore razli- - -“

**Vjeran Župić** u razgovoru o „Part-matrimonijski“ poma doživljaj **Dubravko Vepić** (*„Vještak“*, 17. 06. 1991.), kao koji od koje je svaki godine „zloka drugičij od bivših godišnje predstave“ (*„Ivan Buljan, Slobodna Dalmacija“*, 30. 06. 1991.). Ona istu drugičij da je Eurokaz „jedini domaći institucija koja se općenito u dokumentima Evropskog Vepić“ (*„Ivan Buljan, Slobodna Dalmacija“*, 21. 06. 1991.) i smatraju da je nje goe „trud što svima reke kazališne informacije društveno koristan posao“, te, kao i, da je Eurokaz „privatna osim koje mlado više, nego što je mlado bilo, jer je stvorena nova publika, dobivena novom informacija“ (*„Ramona Vlahović, Slobodna Dalmacija“*, 15. 07. 1991.).

Bljži je, dakle, iz ovog prikaza, općenito kazališna i kritika stvara „plebiscitarno pravo vrijednost Eurokaza“ (već savjetnik otat R. Foršić), što i nije bilo teško, budući da su adekvatno odaziv publike kao i uspostavljanje dobrih relacija na liniji selektori - gledateljstvo ključni elementi o kojima ovisi postojanje svakog festivala, te tako i desetogodišnja brojna publika Eurokaza već sama po sebi dovoljno uvjerljivo svjedoči o potrebi i nužnom prihvatanju takve institucije. Tradicionalna



[illegible]

L. Beljan:  
Isse na vrtu jorku

financiranja devlja je malo. **Jana Fabura** „Sve shvaćam odjelno, a ne tajgerski“. Najbolje istina: dnevna, koja gdje na zemi stvaraju najviše novoga kapitala, citat **M.J. Sybergberg**. „Taj bestiar ne da se pronaći dalje nego bula, koji se ne probudimo iz socijalističkih leti nadolazeći demokratiju, dugo traje dok se ne nađemo a onda strahu moći, gdje postaje tako u baci i osuda: boga i gdje počinje lat nerazumijev, gdje nastajanje iz socijalističkih leti.“

Na svoje stari, tradicionalne kriznice i svestu o novom kasulatom klobasu koji Budnici (naša prabine nepretna, pokolovskih) u svojim pred- slovima primenjuju ovaj stari, klasični instrumentirni i kriznični metode koje, tako (ili baš tako) oči) djelovanje u našoj predstavi tradicionalne dra- matizacije, u svesti i savremenosti dramaturga postaju potpuno neodvojive, gotovo nezna- njive. To rezultiranje u novom očevidanju, idiom i teorijskoj dramskoj suprotnosti manifestu- je i poet-matematika čisto regularizirajućeg i pla- narnog vršenja: kulturnodramaturga i autornu pred- stavu (krizna predstava „Sedamdeset“ grupe Raffaello Soriano, „Sedamdeset“ 1997, 27-06-1997) naposljetku Saša Nikšević: „Ne može se savršeno raz- likovati stari i krizni aspekt u istoj grupi, ali, da ovaj talijanski grupa postane po skandinavskom shvaćanju aspe- kta u potpunoj stvarnosti koje nove nastave, dugo (ili čisto) napušta u svojim razgla- sima. Ona može, i to, u kolovazu mladica kriznično-

[illegible]

Amelio i sam sebi; svoje namet, kritičari ove organizacije drage razgleda poligrafska i razna samopromotivna sredstva bježećim očišćem na čiju, tumačenju finih znakova, se počinju vlastitoj znanstvenosti dovoditi na vrijeme gledanja podvratne Novosti ili primjeri: "Puta od radaka se preostaje ipak naša drage na potpuno silazak svoj temelja drage, i sama loše ovdje, ona se loše tamo. St. izmisliti nas raje loše stiklo komunikacije, raz. vijećanje" (*Režiser Perović, "Glas lista", 30.06.1993*). "Podvratni je zapretnica Bulgakovom prozom [izvodi iz "Sjega i 77"] i znanje je razpuknuta jedna od odn. dade i na mira govoriču Sjega. Bez naprasenih Austrijanaca." (*Sjega Njokom, "Sjega list", 03.06.1993*).

[illegible]



**1987**

18 grupa  
(hrvatske - 4, strane - 14)  
32 izvedbe  
popratni program:  
12 razgovora

**1988**

13 grupa  
(hrvatske - 1, strane - 12)  
28 izvedbi  
popratni program:  
8 razgovora, 36 video  
projekcija, koncerti, izložba

**1989**

17 grupa  
(hrvatske - 1, strane - 11)  
31 izvedba  
popratni program:  
10 razgovora, 2 sedionice,  
24 video projekcije

**1990**

15 grupa  
(hrvatske - 4, strane - 11)  
29 izvedba  
popratni program:  
izložba

**1991**

16 grupa  
(hrvatske - 5, strane - 11)  
23 izvedbe  
popratni program:  
7 diskusija, 4 filmske  
projekcije, video projekcije,  
koncert

**1992**

14 grupa  
(hrvatske - 5, strane - 9)  
10 izvedbi

**1993**

11 grupa  
(hrvatske - 1, strane - 8)  
24 izvedbe  
popratni program:  
4 razgovora, izložba, video  
projekcije

**1994**

12 grupa  
(hrvatske - 7, strane - 5)  
30 izvedbi  
popratni program:  
2 razgovora, koncerti, šarokas  
u gostima

**1995**

14 grupa  
(hrvatske - 6, strane - 8)  
30 izvedbi  
popratni program:  
8 razgovora, izložba, filmske  
projekcije

**UKUPNO GRUPE: 125**

**UKUPNO IZVEDBE: 257**

**UKUPNO RAZGOVORA: 51**  
(+ Off šarokas 1991 - 19  
grupa; ukupno - 144 grupa,  
277 izvedbi)

*od*  
**1987.**

Sve što ste vidjeli  
ili propustili

*do*  
**1995.**

EUROKAZ online <http://lois.kud-fp.si/eurokaz>

**KRISTOF**

Parma, Italija  
Izrija: enba  
La Uana del Culo

**HARALO WYNS**

Maastricht, NL, apruči ni  
maje snova  
Maastricht, ude: Neqib  
miz: mize: Vdane

**STUDIO HENDERIK**

Amsterdam, Nizozemska  
Bi: enba: pletnika  
Socijstend  
rečje: Hendrik de Graaf

**BOSAS**

Brussels, Belgija  
BartolPekert  
BertakKerkelKings  
KingsKings: Anna Tansa  
de KerkelKings

**TEATRO DELLE BRICOLE**

Parma, Italija  
Gocchi

**TEATRO GIKKO VERA**

Piacenza, Italija  
Korja: ni: igorke  
La Botta a Japant

**TAN - TEATROMUSICA**

Padova, Italija  
Djorji: wic  
Djorji: wic

**CENTRUM SWIATLA**

Warsaw, Poljska  
Zagreb  
Sudy  
Medicini  
Bardicini

**COMPAGNIA TEATRALE**

DE S. B. CROZZI  
Vie, Italija  
Kradjivac: dula  
Bi: dula: ni: mize

**LA FURA DELS BAUS**

Barcellona, Španjolska  
Saz o Saz  
KODIMKINETIČNO  
GLEDALIŠČE „RODOLFO  
PILOT“  
Ljubljana, SR - Slovenija  
Pilot

**JASNA KITEZ**

Ljubljana, SR - Slovenija  
Istinski: ni: pletnika i  
dva: pletnika

**AERTE**

Čankarjeva dom  
Ljubljana, SR - Slovenija  
Sple: sneti  
Tekst: Harald Müller  
rečje: Tansil Paskar

**NAAGHIN THAFAR**

Bitola, YU - Makedonija  
Rajna: sneti  
Tekst: Mado Basi  
rečje: Zlatko Svilen

**BORIS BAKAL**

Zagreb, YU - Hrvatska  
Stalje: ni

**KUELA**

Zagreb, YU - Hrvatska  
Zelma: ni  
rečje: Daria Bartol

**HARDONO KAZALIŠTE**

„JUAN DAZ“  
Rijeka, YU - Hrvatska  
Slovenska: sneti  
Tekst: Radil Šetjo  
rečje: Jaso Pipan

Re: spj: a: sni: mize: dila  
rečje: Snaka: Snakov

**CIKAK**

Zagreb, SR - Hrvatska  
Štrajk: sneti: The: Sacht  
Tekst: Wolfgang: Snakov  
rečje: Snaka: Snakov



Rečje: pilot "Pilot"

Glumci se više ne brinu za fizičku sličnost izvođača i uloge: kostimi su često reducirani na „nagovještaje“, uglavnom se više ne upotrebljava maska; tradicionalna podjela više ne igra nikakvu ulogu. Muškarci igraju ženske uloge, mladi glumci stari likove i obrnuto; ulazak i izlazak na scenu kao znakovi početka ili kraja prizora više se ne pedvira; tekst jednog lika je ponekad iscjepkan i podijeljen na različite glumce, a ponekad se više uloga stopi; zaptač je nestao: tko zaboravi svoj tekst ili se zbuni, više to ne pokudava prikriti; više se ne pravi razlika između glavne i sporedne uloge; glumac često ostaje sve vrijeme na sceni, itd.

Martonne van Kerkhoven



Snaka: Hendrik "Na rubu pletnika"





Kryštof "Lisija nebo"



Kajka  
"Zelenina"



La Fata della Luna  
"Sen/ta/ta"



La Fata della Luna  
"Sen/ta/ta"

Franko Brzovic  
"Shakespeare the  
Soldier"



Giovanna  
Barbato  
Corvelli



**ILLOIPIE**

Part-St-Leon's, Francuska  
L'île aux tropes

**JAN TARR**

Antwerpen, Belgija  
Das Glas im Kopf und  
van Glas

**SOON 3**

San Francisco, SAD  
Hagi  
mlija, Alibi Fisteren

**JOE GODDE PERFORM-  
ANCE KIDNEY**

San Francisco, SAD  
World's video Linda u  
mehera Montano  
The Accusation of Big  
Linda into the Skies of  
Montano

**NIGHTLIFE THEATER**

San Francisco, SAD  
Overl (over)  
Mind Freights

**RACHEL ROSENTHAL**

Los Angeles, SAD  
L.O.W. in Gals

**LIZ LERMAN/EXCHANGE**

Washington, SAD  
Rusija: Forme za pred-  
stavljanje  
Rusian: Formes to a  
History

**NANCY KARP + DANCERS**

San Francisco, SAD  
Prva materija/Prva materija  
Is/Isot: Bunch/Beane  
predstavljanje  
Prva Materija/First  
Light/Isot Bunch/Night  
Stations

**SLOVENSKO MLADINSKO  
GLEBALIŠČE**

Ljubljana, YU - Slovenija  
Alenka  
tekst: Emil Filipčič  
mlija: Vito Tufar

**HADDEN TIGER**

Etobico, YO - Kanada  
Ova naga Ova daga  
tekst: Gary Scharf  
mlija: Branka Rezovec

**JUGOSLOVENSKO DRAM-  
SKO POZORIŠTE**

Bregovci, YO - Srbija  
Rudnja polje  
tekst: Frank Modic  
mlija: Marko (Marko)

**ZAGREBAČKO KAZALIŠTE  
LUTERA - GRI**

Zagreb, YO - Hrvatska  
Zdravo i u Vukovaru,  
Miroslav  
mlija: Branka Rezovec

**SURVIVAL RESEARCH  
LABORATORIES**

San Francisco, SAD  
video + film

**THE KITCHEN**

Canter as video, glazba,  
ples, performance i film  
New York, SAD  
Izbor iz video produkcije

**PAULA COURT**

New York, SAD  
10 godina u Dnevniku  
10 Years Dnevnik

**Detajle**

Vito Tufar  
"Alenka"

Scene 3 "Hagi"

Branka Rezovec: "Zdravo i u  
Vukovaru, Miroslav"





Joe Goode  
Performance  
Group

Rasiti i glumice i glumcima nije ni približno tako teško kao sa strojevima. Naše veće predstave su prije svega rezultat poba. No taj način bi ostvaren dodir sa strojevima za većinu ljudi bio previse frustracijski. Već pri prvom pokušaju.

(...) Zanimljivije je pokazati nepoznato i čudno u neobičnim perspektivama. Ako hoće upozoravati, moraš najprije dokazati da imaš i druge namjere osim da neposredno progovoriš. Ljude ipak moraš potaknuti. Zato toliko volim rado namjenjivamo tome kako privući njihovu pažnju.

Mark Pavlee  
Survival Research  
Laboratory



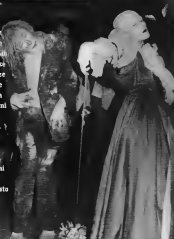
Survival Research  
Laboratory



Kipichan Thuan "Dark suit"

Mladi ne odlaze u mala kazališta zato što tamo ne osjećaju iskrenost, nisu im zanimljivi problemi koji se rješavaju u dramama stranih zapadnih autora. Oni odlaze na druga mjesta. Oni dolaze gledati teatar Derevo. To je za nas velika sreća i velika čast. Oni su vrlo jednostavni i poštenji ljudi, njima je četrnaest-petnaest godina. Nas je samo osam. Tu su ljudi koji vladaju akrobatikom, klamnerijem, mogu raditi na ulici, snažni su, puni energije. Mi ne želimo raditi kazalište od sto ljudi.

član grupe Derevo



Derevo

**POPIENARICA**  
Ljubljana, 1996

**DREVO**  
Ljubljana, 1998

**TRAMAI SAFERSON**  
Molava, 1998  
Slovenija

Trilati, Jena Genet  
redilica: Roman Viličič

**DRAMATIČNI TEATR "SORIA" -  
MLADEČKA SCENA**  
Sarajevo, Republika  
Bosanska i Hercegovina - Bosna i Hercegovina  
redilica: Ivan Stanić

**JOHN JESURIN**  
New York, SAD  
Slovenski inštitut za umetnost / Korojski inštitut  
redilica: Ivan Stanić  
München, Nemčija / Ederle  
redilica: Ivan Stanić  
redilica: Ivan Stanić

**EMIL BONNES**  
Grenoble, Francija  
Ljubljana, 1998  
La mortelle de ciel

**ROYAL DE LUXE**  
Ljubljana, Francija  
Miro, avstrijski / Slovenija  
Ljubljana  
Profils d'animation / Roman-jeu  
Ljubljana  
Pédagogie / Roman-jeu  
Ljubljana

**SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO**  
Cavaria, Italija  
Societas  
Societas  
Societas  
Societas  
Societas  
Societas  
Societas

**NELEKOPFART**  
Bruselj, Belgija  
Češka  
redilica: Jan Lauer

**SHS - KOSMOLOGIČNO  
GLEJALISKO "ARICI PRO"**  
Ljubljana, 1998 - Slovenija  
Dramatični inštitut "Zvezda"

**SLOVENSKO MLADINSKO  
GLEJALISKO**  
Ljubljana, 1998 - Slovenija  
Slovenski inštitut za umetnost  
redilica: Ivan Stanić  
redilica: Roman Viličič

**ONE - KAZALIŠTE MLADIN**  
Zagreb, 1998 - Hrvatska  
redilica: Roman Viličič

**ONE KAZALIŠTE MLADIN - 20. SREČNJE  
KAZALIŠTE MLADIN**

redilica: Roman Viličič  
redilica: Roman Viličič

redilica: Roman Viličič  
redilica: Roman Viličič  
redilica: Roman Viličič



Redilica: Roman Viličič

Redilica: Roman Viličič  
redilica: Roman Viličič



Da li iznističujući metodi koje koristi Stanev „Woyzeck“ doista bolje razumijemo? U nekim dijelovima postupak destrukcije je toliko radikalna da se u rekonstrukciji „u pojmu“ (u kojem će kod gledaoca biti spoznati svi asocijativni lukovi) moće samo usjetno govoriti, izgleda da kod Staneva igra sve što mu dođe pod ruku, može se upatriti-jebiti bilo koji materijal na bilo kojem mjestu. Vile nam se ne čini da je na djelu neki hermetski sistem koji će na kraju ipak okupiti sve elemente, mada nije nužno da ga mi kao gledaoci spoznamo. Na djelu je profektnost čija sloboda fricciona.

Gordana Vuok



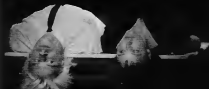
Tomislav Prader "Schwarze"



Franka Brzanic  
"Tivoli"

Moram naglasiti da je utjecaj sredine u kojoj se nešto stvara od presudne važnosti. Ja na primjer smatram da moja generacija, u ovom vremenu i u Americi, živi u haumu mas-medija, pa je upravo zato, za tu generaciju neminovno da su glazba, film, televizija kao primjer mas-medija, utjecali i utječu na način stvaranja svih nas, pa tako i na moj. Drago je pitanje što prisutnost mas-medija u našem životu stvara sveopću konfuziju. Konfuzija svega - to je neratlat naše mas-medijalnosti. Ja u svojim predstavama govorim o konfuziji modernog života, ali isto tako želim naglasiti da pri tom ne namjeravam riješiti problem prisutnosti te konfuzije. Mislim da je za maju generaciju kao i za mlade generacije, mas-medij postao nešto organsko, pa iako neki stvarnost mogu misliti da stvaraju nešto posve čisto, kazališno, oni se svejedno ne mogu udaljiti od nazobnosti masmedija u njihovim životima i djelima. Meni samom, međutim, u mojim predstavama vrlo je važna riječ i rano na neki način smeta što je riječ kao verbalni faktor sve manje prisutan i ja je pokušavam sve više uključiti u djela koja radim.

John Jesurun



John Jesurun  
"Shatterhead"  
master / King her  
jabata"

Europez 1993. nije predstavio „kazalište“ već „kazalište osamdesetih“, kazalište osamdesetih koje su ujedinio i kazalište šezdesetih, sedamdesetih, devedesetih godina. Eurokaz 1989. pokazao je uspored čistoću estetičnima i formalizam ispraznjene ljepote koja se hrani hladnoćom, retoriku melodrama, retoriku komedije i retoriku kabareja kojima ne izmiče sadržaj. Pokazao je, bez avangardističkog animoziteta prema „riječi i tradicionalnim kazališnim izrazima“ da izričito ne mora biti samo načelo distanciranja već da može biti i put približavanja. Sve u svemu, podjeicao je na suvremenog prosječnog građanina koji uz instant kinesku hranu pije coca-cola, gleda western i miriše na francuske parfeme, ima kompjuter i patienirano sluša opere. Neukus? Na. Postmoderni? Možda. Nečistoća koja veseli pametni eklekticizam na profesionalnom nivou. A „drvo“ je još uvijek ostalo simbolom života.

Andra Zlatar



Regel de laun  
"Sefenjanje Solo  
romana"

**LA FURA DELS BAUS**  
Barcelona, Španjolska  
Tvor: Mon

**ROSAS**  
Barcelona, Španjolska  
Stil: Stille  
Izvedivač: Anne Teresa De  
Keersmaeker

**NATION HOUSE OPERA**  
London, Velika Britanija  
Uloga: - Rj  
A Split Second of Paradise

**HERALD THEATRE**  
Berlin, Njemačka -  
**EUROKAZ - LOZENEZ ASSOC**  
Sofija, Bugarska  
Izvod: i kazalište  
Schulz und Bühner  
u/ija i izvod: Dan Stoney

**BRK**  
Zagreb, HR - Hrvatska  
Fuzija  
u/ija: Branko Breznovic

**SPG - RZDOKUMENTIČNO**  
**GLADALIŠĆE „MIRNI PILOT“**  
Ljubljana, YU - Slovenija  
Dramski operativni „Zvez“ - prvi  
laniranje

**NARODNO POZORIŠTE SUBOTICA**  
YU - Srbija -  
**KG „ROČE PILOT“**  
Dramski operativni „Zvez“ -  
drugo laniranje

**SLOVENSKO MLADORSKO**  
**GLADALIŠĆE**  
Ljubljana, YU - Slovenija  
Izvod: i sva 11 odjela i dom  
Gladališća i sva 11 odjela i dom  
Izvod: i sva 11 odjela i dom  
Izvod: i sva 11 odjela i dom  
u/ija: Vito Trubar

**DRAMA SLOVENSKE NARODNE**  
**GLADALIŠĆA**  
Maribor, YU - Slovenija  
Izvod: i sva 11 odjela i dom  
Izvod: i sva 11 odjela i dom  
u/ija: i sva 11 odjela i dom

**GLADALIŠĆE „BELIŠ“ - CANKAR**  
**JEV DOM**  
Ljubljana, YU - Slovenija  
Izvod: i sva 11 odjela i dom

**POSREDOVANJE DRAMSKO**  
**POZORIŠTE**  
Beograd, YU - Srbija  
Izvod: i sva 11 odjela i dom  
u/ija: i sva 11 odjela i dom

**ALBANSKA DRAMA TEATRA NARODNO**  
**POZORIŠTE**  
Shkopia, YU - Albanija  
Izvod: i sva 11 odjela i dom  
Izvod: i sva 11 odjela i dom  
u/ija: i sva 11 odjela i dom

**DRAMA SLOVENSKE NARODNE**  
**GLADALIŠĆA**  
Maribor, YU - Slovenija  
Izvod: i sva 11 odjela i dom  
Izvod: i sva 11 odjela i dom  
u/ija: i sva 11 odjela i dom

**OFF EUROKAZ**

**SINIŠA MILIĆ**  
Zagreb, YU - Hrvatska  
Izvod: i sva 11 odjela i dom

**SINEL 3**  
Zagreb, YU - Hrvatska  
Izvod: i sva 11 odjela i dom

**DRAMA SLOVENSKE NARODNE**  
**GLADALIŠĆA**

**Mario Polović**  
"Dječanje  
ptica"



Ivan Stoney  
"Dječanje  
ptica"

Foto: "Stille"



Dječanje  
"Dječanje"





Vito Trster  
"Dolazak i odlazak  
iz svijeta i  
dole"

# GRISCI & SILE DLI SVIJETI FIDOM ATENINA PUESMA

svjetlo otkriva  
tama ništa ne sakriva

pot se vije  
pokazuje tko se krije

nit što se le tamo para  
susi se usred nevjesticnog kolobara

sve ono čemu je postojati moguće  
to niti je opovrgnuti niti potvrditi moguće

Matteo Perini  
Opera "U  
trama - rig"

moguće je sudbinsi ruku dati  
nije moguće niti opovrgnuti niti dokazati

nije moguće niti opovrgnuti niti dokazati  
moguće je sudbinsi ruku dati



Krzeko  
Kreznova  
"Dolazak i odlazak  
iz svijeta i  
dole"

Ja sanjam svijet, dokle, svijet  
postoji onako kako ga sanjam.  
(Bachelard)



**DeKash**  
Zagreb, Hrvatska  
Odlazak & sin ti seljet i den  
Ishtar: Vito Taufer  
režija: Vito Taufer

**BAK - TRUFFIN**  
Berger, Nemačka  
Kad se mi netai pabababa  
When We Don't Anakee  
Ishtar: Henrik Boon  
bez naslova without title

**THEATRE DU POINT AVEUGLE**  
Marseljo, Francuska  
Ishtar: Sinter  
režija: François-Richard Perrault

**ATHANOR DANCE**  
Bogota, Kolumbija  
Rebils  
konografija: Álvaro Restrepo

**ARENA TEATRO**  
Marra, Španjolska  
Foscoenas Alexanderfcoas  
režija: Estiva Gault

**KLIN/PEIZAZI**  
Medvica, SSSR  
Iri obokivajja u „Pojazina“  
Naslova Postera  
režija: Vladimir Kizmaria Kile

**SECCIAS RAFFAELLO SAMIO**  
Goseti, Italija  
Gigameth

**SABURO TESHIGAHARA / KARIAS**  
Tokyo, Japan  
Gah-dah-dah-dah-dah

**HANS-JOHN SYDBERG / EDITH CLEVER**  
München, Njemačka  
See, See, See  
Ili Traam, was want?

**Ishtar THE BLINDMAN KWARTET**  
Bruselis, Belgija

**OFF THEORAZ**

**UPLAŠENE ŽIRAFE**  
Zagreb, Hrvatska  
Playtan „Shary Drive“

**LJERKA HANKEG GIPFRA & DINA POPOVIĆ**  
Zagreb, Hrvatska  
Bilal braba

**MENTALISTROU - EUROKAZ - RAZO 301**  
Zagreb, Hrvatska  
Isp open 121

**KAZALJENA DRUŽINA „POMELIC“**  
Čikova, Hrvatska  
Lula Dimaš, Hamlet

**KAZINSKY TROUP**  
Bograd, Srbija  
Maylita: Neuzgajajeno sbejčno

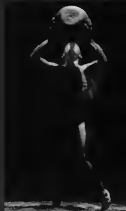
**GLEBALIŠČE GLEJZ BEDONTAK DEAZER**  
Ljubljana, Slovenija  
Ishtar i Jajja

**GLEBALIŠČE GLEJZ - ERIS APS SE-TEM**  
Ljubljana, Slovenija  
kazalica inspicija „Eris“

*video projektor*

**H.J. SYDBERG / EDITH CLEVER**  
**TABORI THEATRE**  
**THE MÜNCHENER KAMMERSPIELE**  
**NIEMÄNDE BEDAUDET**  
**ADAM FRIEDR**  
**KLAUS MICHAEL GRUBER**  
**PETER ZARUK**

**Athanas Dance "Rebils"**



**Rebils** - hexasafodit Sarica i Mjeseca: ciji Alkemijakog Djela. Tijelo Rebisa (Alvaro Restrepo Hernandez) nalazi se u položaju embrija, položaju svinstosti vertikalno ljudskog tijela, položaju „griča“. Početak i završetak Alkemijakog Djela jest kuglični oblik. Tijelo Rebisa mimetično ogrjevu boju Athanora: tijelo je pocrnjeno crvenom bojom Ognja. Tijelo Rebisa označeno je crnom bojom terienarica: penobabla u Alkemijakom Djelu vodi životinjski oblik u nečisti oblik Hexasafodita („ženi sičen svetac“). Sjedinjenje (coniacetio) svjesnog i nesvjesnog (nigmaraka).

Iz Suzana Marjančić: Rebils + Lorca

Tijelo du point aveugle "Rebils Sinter"



Mentalistrou "Raz 301" open 121

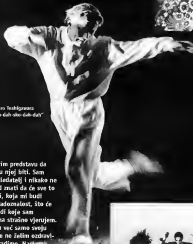




Gledalište  
Glej / Eins  
Am Stetten



Klan / Pejzaji



Sabara Teshigahara  
"Bibi dibi obo dibi dibi"

Ja ne imam povijest. Zato me jako zani-  
ma kretanje po nečemu u ovoj prostoriji  
što nisam nikad iskusio. To možete  
zvati memorijom i međa je to stvarno  
memorija. Kad ne bi imali vrata u ovoj  
prostoriji morali bi ostati unutra. Ali ja  
želim otvoriti vrata. Želim gurnuti svoju  
ruku kroz zid i napraviti vrata. To je  
moj pristup plesu: stvoriti ono čega još  
nema. Jako me zanima gravitacija.  
Ljudska bića se ne mogu kretati vode-  
ravno na podu bez pomoći ruku. Te je  
veliki pritisak na plesače. Riba može  
plesati u vodi, oblaci lebdjeti na  
nebu...

Sabara Teshigahara

Još jednom radim predstavu da  
saznam što će u njoj biti. Sam  
sam svoj prvi gledatelj i nikako ne  
želim unaprijed znati da će sve to  
završiti u stvari, koja mi bude  
odgovornost i nadzornost, što će  
mi pokazati ljudi koje sam  
odabrao i kojima strašno vjerujem.  
Nemam metodu već samo svoju  
mladost od koje ne želim odzdravi-  
ti. I grozu, da radimo. Nazkoma  
dolazi sam od sebe, makar po-  
cijenu povreda i velikog fizičkog  
napora, od kojeg očekujemo da  
nas polno zabavlja.

Matjaž Pograjc u programu za  
predstavu „Romeo i Julija“.  
Gledalište Glej/Betonant Teatar,  
Off Eurekaaz 1991.

Betonant  
"Romeo i  
Julija"



#### THEATRE DU RACER

Le Mans, Francuska  
Zbirka pjesni  
Re: chet du bouc  
režija: Pasquale Tanay

#### KUZHNOZHITENSKI KABINET WOODKUNG

Ljubljana, Slovenija  
Dramski eksperimenti „Kajhal“

#### NARODNO KAZALIŠTE „JNRN ZAJC“

Bjelina, Hrvatska  
Kraljevo  
tekst: Miroslav Grljević  
režija: Vito Tadić

#### GLEBALIŠČE GLEJ - CANKARJEV DON

Ljubljana, Slovenija  
Haudet Packard  
režija: Tomaz Strazič

#### ZAGREBAČKO KAZALIŠTE MLADIH

Zagreb, Hrvatska  
Tri ustne  
tekst: Antonio Padellaro / Dubrovnik  
režija: Ranko Brković

#### KUGLA

Hrvatska - Austrija  
Ljubljana Festival  
autor: Boris Butić

#### INTERO GRUPO DE ARTE

Lima, Peru  
Pielajero  
Intuiciones  
koreografija: Oscar Nolasco

#### GRUPO TEATRO LIRICO

Buenos Aires, Argentina  
Snovi i cilje  
Sonnet y coramand

#### COMPANY ESTER LINLEY

Beč, Austrija  
Nogget i ja  
Borger and I

#### SLOVENSKO MLADINSKO GLEBALIŠČE

Ljubljana, Slovenija  
Tri ustne: Cankar, Beckett, Brecht  
režija: Ranko Brković



Tomaz Strazič  
"Haudet  
Packard"

#### OFF EUROKAZ

#### ŠOLA ZA KRITIKO GLEBALIŠČA

Novi Mesto, Slovenija  
Aktivna zgodba Noja

#### PULSKI STUDIO CENTRA ZA KULTURU „N. NAZOR“

Slavonski Brod, Hrvatska  
Tandem comme le savon

#### IVANSKO PUČKO KAZALIŠTE

Hum, Hrvatska  
Kilavija i ribarstvo pripovijest

#### THEATRE LERO

Dubrovnik, Hrvatska  
Zbirka Bilo

Vito Tadić  
"Kraljevo"



Kad sam razmišljao kako da napravim junaka iz Hamleta u smislu modernog junaka akcije imao sam na izbor još Mad Maxa, Rambo, Terminatora. Uglavljao sam se za Jamesa Bonda koji je slično popularno prazno sjajno junaka. Tragikom lik je tako postao čovjek akcije. Engleski je, sofisticiran, kreće se u vrtlozima društva. Pored toga danas je pap orako kako je Hamlet bio pap u reanimaciji.

Sve u spektorove likove pročitao sam u negativce, među ostalim i Olovu. Morao sam napraviti novu priču koja se bavi i ne samo u dramaturgiji filmova o Jamesu Bondu. Pregledao sam većinu filmova s Jamesom Bondom pa sam iz njih uzeo dvije značajne replike - Bondova i ženske replike: „My name is Bond, James Bond.“ i „Oh, James!“ (...) Glumac se najprije predstavi, recimo: „My name is Osvik.“ Nato Hamlett Packard počne lov na njega. Kad ga ubije, još kaže: „Osvik is dead.“ Do Hamletta dođe žena i uzdahne: „Oh, Hamlett!“ Hamlett Packard pobije baš sve.

*Tomislav Stanić*



Bonda  
Brazzavet: „Tri  
sestre: Olovu,  
Packard,  
Bond“

Problem je u tome da je to što se da iskopati iz Brazzavetve ideologije (odnosno „estetič“) istražujuća konfuzna i klaustrofobično prazna, nađena (gotovo neugodno) neudržana.

Glavni Brazzavetov odut protiv Čehova je naravno video i njegova - kako kaže sam - „juktapozicija“ živog scenog i g. Štama, na pol tuceta ekrana gledamo smisla svih mogućih stvari i pojave iz realnosti i fikcije u parom elektronskom sjaju i glatkoći digitalnih manipulacija, ali je u svakom te sofisticirano nečistoće prije kao i kasnije samo antropičan, bez vidljivih namena stvari ili bile kakvim smislom. Kakva veza ima npr. Čehov/Jaroslava Brkova razvijanje nedostojne Moskve sa slikama rušenja i čovječjih trupala u Vukovcu? Gdje je veza između hrvatsko-srpskog rata, koji naravno dominira na ekranima svom svojom grozotom, i trinaest ruske sestrama koje mude svoje uboga seksualnost u gaberniji boga za jedina, nesretno ljubeći garibaldinske oficire, pokušaj otputovati u Moskvu? A iznenađajuć pak razlog je redateljovu diktatu izvoditi nekakve lične vještbe, najgorojatnije za opuštanje?

*Andrej Inkret, Belo, Ljubljana*



Bonda  
Brazzavet: „Tri  
sestre“

**SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO**

Trstina, Trstina  
Macedon

**ACHIM FREYER INSPIRER**

Berlin, Njemačka  
Ulica van Kijp bñ kerk

**CHERIS FRIGIS**

San Jose, Kostarika  
Valm

**ATRAKCIJE DANZA**

Bogata, Kolumbija  
Sai Wiger  
Imaginacija: Alvaro Rodriguez

**OPERA I BALET SNG -****CANKARJEV DOM**

Ljubljana, Slovenija  
Gostinska ulica 10, Ljubljana  
rtež: Miroslav  
ulica: Bogata, Dvornik

**KORODRAMA / CANKARJEV DOM**

Ljubljana, Slovenija  
Dela  
Ulica: Dvornik, Dvornik  
ulica: Dvornik, Dvornik

**JANET CENTER**

Ljubljana, Slovenija  
Dela: Dvornik, Dvornik  
Dvornik  
Dvornik: Dvornik, Dvornik  
ulica: Dvornik, Dvornik

**ALBAHKA DRAMA**

Skopje, Makedonija  
Fini  
Ulica: Dvornik, Dvornik  
ulica: Dvornik, Dvornik

**LA FARRAS - FRANCUSKI**

INSTITUT - TEATRA ATO -  
BIBLIOTEKA  
Bela na Dvornik  
Sala: Dvornik, Dvornik  
ulica: Dvornik, Dvornik

**KHOLA**

Dvornik, Dvornik  
Dvornik, Dvornik  
ulica: Dvornik, Dvornik

**UPLAŠENI ŽIRAFI**

Dvornik, Dvornik  
Ulica: Dvornik, Dvornik  
ulica: Dvornik, Dvornik

Ulica: „Kazalnice ulice“ iz  
Hrvatske: Dvornik, Dvornik  
ulica: Dvornik, Dvornik  
ulica: Dvornik, Dvornik

ulica: Dvornik, Dvornik



**Boško Petrović**  
"Boš"

**Grupa Teatro**  
Ulica: "Savil i  
obred"



Achille Frier  
"Liloba ves  
kapl' iz  
košar"

PREYER-ENSEMBLE prikazuje

glazbeni teatar  
teatar radikalne forme  
tišine i kaosa  
teatar za naše zabranjene snove  
teatar nježan i razvraten  
protiv dopuštenih dnevnih okrutnosti  
sirenažan i obilan

Scena je ogledalo.

Ogledalo je površina  
na kojoj slika nečega  
ne izgleda samo kao to nešto.



Jean Michel  
Bruyère "Badi  
se Ujaga"

**HOTEL PRO FORMA**  
Kopenhagen, Danska  
Saba Sejdeljica  
The Picture of Snow  
White  
režija: Kristian Rasmussen  
Dinamarca

**VOM HEIDUCK**  
Kopenhagen, Danska  
Samo jedna nena mrtvog  
- Propšane Blak  
Over My Dead Body -  
Propshon No. 3

**THEATRE CANTABILE 2**  
Vindingsborg, Danska  
Let plica promena  
Stamfagla  
režija: Nella Facchini  
Plano  
Brevet  
režija: Nella Facchini

**SLOVENSKO MLADENSKO  
GLEBALIŠČE**  
Ljubljana, Slovenija  
Priha  
Izleti Endi Pijpčič  
režija: Vito Taufer  
Roberto Zucco  
Izleti Bernard Marš  
Golob  
režija: Mitja Pogonjač

**BLANCA LI & GRAMA  
HALWA DE MARRAKECH**  
Paris, Francuska  
Kana & Ulla

**KUELA INTERNACIONAL**  
Madrška - Austrija  
Jedade - Jedade  
Katon: Dami Burrol

**LA FARRIES -  
FRANCISCO INSTITUTE -  
TEALAR ATO - ELIMOKAZ**  
Bati se Bija  
Sali baka en Fivellant  
režija: Jean-Michel  
Broyon

**MONTAŽNOST**  
Zagreb, Hrvatska  
Everybody Goes 2 Disco  
From Moscow 2 San  
Francisco  
režija: Rado Jeganović

**ŽELJKO KIPKE**  
Zagreb, Hrvatska  
Podvamo vas na ugodon  
opšice parovirje

**KENAD DANČOŠ**  
Zagreb, Hrvatska  
Inficna

**RODELJUS / NOVOSIČIĆ  
/ VENTURA**  
Astriga - Hrvatska  
Des Podob Rara

**ELIMOKAZ u gođeti  
MISTROGINJA**  
Kiseljaka

**AKADEMISA DRAMSKA  
UKOITNOSTI**  
Podstun - mada

Iskori: **GRAMA HALWA  
DE MARRAKECH**  
Rheakulne



**Theatret  
Cantabile 2  
"Let plica  
promena"**

**Blanca LI  
"Kana & Ulla"**



**Karla  
"Jedade -  
Jedade"**



Nataliztray  
"Everybody  
Goes to Blizz"



Katja Pagny  
"Roberto  
Exco"



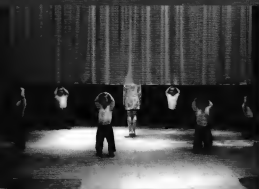
Vito Tashir  
"Patri"

Katja per  
forma "Sika  
Sijepokjico"

#### FRANTZ - PATULJAK

Recimo da smo svi mi patuljci jedna velika obitelj. Svi činimo usluge jedni drugima. Radimo u krugu, unutar kojeg kruži i pomaganje. Onda se dobro osjećamo. Moramo jedni drugima pomagati.

Kad ne glumim kao patuljak, slobodan sam, odmaram se i uživam. Baš kao što su i obični ljudi slobodni i odmaraju se. Lutam uokolo, čuvam s raznim ljudima, malo se dotjeram, dugo spavam, odmaram se. Gledam i TV, kad nešto ima na programu. Recimo da smo svi mi patuljci jedna velika obitelj. Svi činimo usluge jedni drugima. Radimo u krugu, unutar kojeg kruži i pomaganje. Dada se dobro osjećamo. Moramo jedni drugima pomagati. Patuljak je mali čovjek koji nije vrlo visok, ali ništa više. Možda je malo luckast, ali to je nebitno. Ne želim se što sam malen. Meni je zabavno. Moglo bi se reći da bih, kad bismo imali nekoćko života, opet želio biti patuljak. To je zaista nešto posebno. Živim s majkom. Najprije sam s njom živio do pete godine. Onda sam otišao u internat gdje sam odrastao s fizički i mentalno hendikapiranim ljudima. Bilo mi je ugodno iskustvo biti s tom vrstom ljudi.



**ACHIM FREYER ENSEMBLE**  
Berlin, Njemačka  
Freyer i Toccantini ujedinišnja  
troučlano  
Freyer and Toccantini perform  
Toccantini

**THEATRE MALLÉ 1**  
Bariševci, Poljska  
Zelko  
Zeljak  
režiser: Tadeusz Kantor

**COMPAGNIE NORDEY**  
Paris, Francuska  
Gediminas Vaitis  
Gediminas Vaitis  
režiser: Nordey

**LUTKOVNO GLEDALIŠĆE**  
Ljubljana, Slovenija  
Ivan na vrbu jerlika  
Ivan na lancu jerlika  
režiser: Pascal Ougrenot  
režiser: Ivica Buljan

**THEATRE DU POINTE ANTOULE**  
Marseille, Francuska  
Conversation piece: Ujedi se sjeđer  
Conversation piece: Les gens sont  
formidables  
režiser: François-Michel Perroti

**THEATRE NEUMARKT**

Zorica, Slovenija  
Kajetana tri deteta  
Ivo Rado Karant, novi  
režiser: François-Michel Perroti

**TURSKA DRAMA**  
Slojci, Makedonija  
Kajetana  
Kajetana  
režiser: Ivica Buljan

**SLOVENSKO MLADIŠKO  
GLEDALIŠĆE**  
Ljubljana, Slovenija  
Ljubljana  
režiser: Ivica Buljan

**FESTIVALSKI FORUM  
NEZAVISNE PROJEKCIJE  
HINTSICE**

**THEATRE EXIT Zagreb**  
Budućnost  
**THEATRE GARAGE Zagreb**  
Kajetana  
**NIK OKA Zagreb**  
Kajetana i Džet  
**PERNICE Čakovec**  
Kajetana  
**AP TEAD ZENO & ZekasM Zagreb**  
Zekas  
**THEATRE LEROB Dubrovnik**  
Slojci  
Vrizer

THEATRE  
početni  
prijem

Može li se pripovijestiti  
vrijeme, ono samo, kao  
takvo, samo po sebi?  
Zaista ne, to bi bilo lud  
poduhvat! Pripovijetka u  
kojoj bi se pripovijeda-  
lar Vrijeme je pitalo,  
vrijeme je prolazilo i  
tako neprestano - to bez  
sumnje nitko gri zdravo  
pameti ne bi nazvao  
pripovijetkom.  
(T. Mann)

Ivica Buljan  
"Ivan na vrbu  
jerlika"



Franežko Petrucci  
"Najbolje tek dolazi"



Franežko Petrucci  
"Najbolje tek dolazi"



Emil Hrvatin  
"Golijs"



## 1987

Totalitarizam i usmjerenost se (ne) iskjučuju  
(Nove SlovenskeKunst)  
Potencijal novih tehnika (Krypton)  
Kanalizirajuće glazbene struktura (Rosa, Hansel  
Weiss Studio Hinderlik)  
Vlastiti život kao tema (Bartol, Kver, Ekal)  
Nove kanalizirajuće na novu djecu (Slovensko  
mladinsko gledalište, Teatro delle Briciole,  
Teatro Geco Vita, TAM)  
Kanalizirajuće škole u Zagorju - koja odgajaju?  
(AGRETV)  
Grotovski... i tako dalje (Centrum Svatila)  
Svjetlosna radionica (Centrum Svatila)  
Roughhouse i njegova dvojnik (Roughhouse - MK  
„Ivan Zajc“, Feymann, Seiben, Botic)  
Nove talijanske kanalizirajuće  
Kanalizirajuće i postmoderna usmjerenost - PLENAIRI  
RAZGOVORI  
O novoj generaciji jugoslavenskih izlazača -  
PLENAIRI RAZGOVORI

## 1988

Nova američka kanalizirajuće  
Glazba u kanalizirajućem i društvenom razvoju  
Kanalizirajuće škole - koja potiču?  
Nova ? izlazača  
Vrijeme - prostor - subjekt  
Što je nama EUROKAZ?  
Kako ide glazba kanalizirajuće?  
Povijest koja bi kraj povijesti  
Vreda apokaliptična  
Utopija - Negativna utopija - Postutopija  
Katastrofa - tema ili sadržaj kanalizirajuće

## 1989

Novi organizacijski modeli kanalizirajuće i mogućnost  
njihove primjene u Jugoslaviji  
Jugoslavenski kanalizirajuće mrežni  
Teatar manifesta  
Istetika kanalizirajuće perestrojke  
O „Slučajima“ ili Sadržajna sovjetska estetika  
Nove dramaturgija  
Kanalizirajuće kao opća estetika  
Vrijeme i književna - nova generacija jugoslavenskih  
izlazača  
Glazba i razgovor  
Planirani val  
Jugoslavenski kanalizirajuće amaterizam između  
dramaturgije i glazbe  
(OFF EUROKAZ)



## 1991

Razgovor s grupama izlazača festivala: Bak  
- Truppen,  
Societas Roffeila Suzzio, Saburo Teshigahara,  
Aurea Teatro, Kim/Pejniti, Theatre du Pont  
Aveale, Athmar Darna  
Njemačka kanalizirajuće  
Syberberg i njemački kontekst  
Domaci teatar na EUROKAZ-u - pogled u  
devetdesete  
(OFF EUROKAZ)



Mi sami sebe  
razumijemo samo  
zahvaljujući brzini  
našeg prolaza kroz  
riječi.  
(Valery)

1993

Zagrebačko kazalište mladih: projekt ili  
institucija  
Od alternative sedamdesetih do novog  
teatra  
Hrvatski teatar u dijaspori  
Nova generacija hrvatskih redatelja?

1994

Post Mainstream - OKRUGLI STOL

1995

Razgovor s redateljem Achimom Freyrom  
Festivalska tema: Post Mainstream 2 -  
TRIBUNA  
Festivalski forum: Neovisne produkcije

Razgovor na  
kongresu  
IETM-a 1999.

# Čovjek na pozornici smrtno je bolestan

Razgovarala:  
Hannah Hurlig  
Prevela:  
Jelena Rajković

Hannah Hurlig: Oušli ste iz Bugarske prije pet godina i od onda pisate isključivo na njemačkom. Nije li bilo približno rizično napustiti vlastito govorno područje?

Ivan Stanev: U jednu ruku to je bila slobodna odluka. Moje su predstave znatno bile zabranjene, a tekstovi neobjavljeni, ali situacija je postala stvarno opasna kada sam shvatio da se ne mogu slobodno kretati unutar prostora vlastitog jezika. Odbio sam desjetično, točnije mnogojedinično, prvo bugarsko, njemački i ruski, a zatim engleski i francuski. Možda je to bila mogućnost raznog prosomavanja materinskog jezika, našijem materinskog jezika u glavi. U našem društvu nasilje je uvijek pred-nasilje. Niko nije obznanjavan, niti obješen. Ali s druge strane nije ti dopušteno brati bitno različite formacije u vlastitog glavi. Naučio se odbacivati određene želje i slike socijalne nade čak i prije nego što one nastanu. Imao sam dvije ili tri godine u Bugarskoj, sve što sam napisao izgledalo je kao dikirano od nekoga drugog. Stvari svakako ne bi bile drukčije da sam se rodio u Njemačkoj. Želim da mi bude dopušteno misliti za sebe, a ne biti mišljen od nekoga drugog. Tako da sada mislim: jesam li umišljen ili ne?

U ovom kontekstu možda nije skromno reći, ali mislim da jezikna snaga Kafke i Celana,

koja se smatra modernom njemačkom književnošću, izlazi iz činjenice da je prvi odrastao u Pragu, a drugi u Gornjem Wisli.

H. Hurlig: Vi pišete drame i onda ih postavljate na scenu. Je li kombinacija pisca i režisera u jednoj osobi za vas uvijek stvaranje teatra?

I. Stanev: I da ne radim u kazalištu bio bih pisac. Književnost je davno demistificirala samu sebe. Barom od holokausta i pravednog medijskog rata nije uspjela biti svjedokom budućim generacijama. Književnost se uvijek povećala da bi mogla preživjeti, skrivala se u ladicama da bi istina rekla kasnije. Mislim da je to danas vrlo opasno. Naprasno djelo samo za sebe nema vrijednost. Ja bih rekao: Natrag! Barom do vremena naših prabaka kada su se riječi još uvijek jevale. Moramo se vratiti tamo gdje autor, ili tjelovna prisutnost glumca objeje brati riječ. U kazalištu, u kojem je podjela rada zaovjek napuštena, gdje nema literature, scenografije, slikara i glumaca - i ono što je najvažnije - nema režisera - samo pjevanje. Ovo možda zvuči utopijski, ili vrlo naivno, ali ne mogu se sjetiti drugog načina kojim bismo se nosili sa širokom rasprostranošću pojete rade koja nam određuje živote.



**H. Hurzig:** Vi biste željeli okusiti podjelu rada u kazalištu?

**I. Stanes:** Podjela rada u kazalištu je odgovor na konkurenciju prostorno filmske režiseri koji režiraju, pisci koji pišu drame, glumci koji glume, scenografi koji izrađuju scenografiju, čuvari koji čuvaju, ravnatelji koji raspisuju, itd... Tako je produkcija uredna, a svako zanimanje ima svoj sindikat, ali je ideja stvaranja umjetnosti napuštena. Ideja je kretanje umstrag, umjesto unaprijed. Auto je brz, ali konj je ljepši i, što je važnije, živ. Rembrandt je bio na pravom putu: sve ili ništa. Leonardo je bio bolji Picasso, zato jer je bio i help Finstem. Napuštanje podjele rada u kazalištu bio je herojski zadatak: pjesnik, umjetnik, glumac mora biti sam protiv svih. Drugim riječima, on, svojim prisustvom mora dokazati da je Čovjek i dalje mjera svih stvari.

**H. Hurzig:** Nije li se teatar, tokom nekoliko posljednjih godina, dobrovoljno rasklopio ogranosti? Nije li preokrenuo vlastite granice promišljanjem i samopromišljanjem gotovo nestajući?

**I. Stanes:** To su najvjerojatnije posljedice modernog doba: izlaganje glumaca kao da

su slučajno prisutni na sceni. Prikazivanje svakodnevnih događaja na sceni, stvarajući nezadovoljstvo u gledatelja koji ne može procijeniti što je umjetnost, a što slučajnost. U svakoj predstavi tijelno je još jedinstvo iznenađeno pred našim očima. Ali u teatranšmanu, odglednišvom tijela ne ostaje ništa neotkriveno, jer ono napušta, ono u glavi, nestaje.

To su prikazja koja su slikarstvo i glazba dugo ostavili za sobom, bili su avangardniji jer nisu imali subjekte kao objekte vlastitih istraživanja.

Doba moderne i post-moderne bila su doba istraživanja; čini se da je to razdoblje završeno. Više ne znamo što bismo s objektima, tako da su prestali postojati. Sad i subjekti prijetu nestankom. U tom kontekstu, teatar bi mogao imati vrlo važnu etičku, političku, ali i estetsku funkciju: spas subjekta općenito. Razmišljati u tome u teatru moglo bi biti različno. Takav teatar mogao bi osigurati socijalni model, izvan konzumnosti ili tržišne ekonomije, mogao bi izmisliti, umjesto gdje ljudi jesu. To bi bio spot, neproduktivan i pojava besmisleni pothvat, a istodobno i mogućnost da se kaže nešto izvan postojećih umjetničkih objekata, uključujući kašnjenje. Paško Putak hoda iznad provalje, hoda i

Doba moderne i post-moderne bila su doba istraživanja; čini se da je to razdoblje završeno. Više ne znamo što bismo s objektima, tako da su prestali postojati. Sad i subjekti prijetu nestankom. U tom kontekstu, teatar bi mogao imati vrlo važnu etičku, političku, ali i estetsku funkciju: spas subjekta općenito



Ivan Stanev na probi

**Živimo na kulturološkom otoku, rezervatu u kojem je sve moguće, ali ništa nema smisla. Ništa doli melankolija, isključivi umor, stilizirana mrtvorodenčad. Sve to vodi vraćanju barbarizma. Čekamo povratak vidovnjaka, nadamo se robovima i sanjama o dinosaurusima**

bođa dok ne shvati da ljudi tjeđa nema ništa i tek onda pada u dubinu. Danas, umjetnički rad amao bi etprilike sličan zadatak, pokazati da nema šta pod nogama.

**H. Harzig:** Znači li to da biste radili metodom šoka na sceni, ciljanom provokacijem, agresivnom gestom usmjerenom na publiku?

**I. Stanev:** Ne, nikada, to mi je dosodno. Prvo, glumac mora raditi takve nešto, što je dosadno svakoj masovnoj osobi, a i nije prihvatljivo. Zatim, publika je pristijena postati ogerčena odlaskom u elozrenost, a to ljude čini glupima; ogerčenje samo po sebi ne vodi u razmišljanje, nego upravo obrnuto, vodi u administraciju mozga. Razlika osobito teatra, za mene je njegovo naznačivanje. To je jedina stvar koja je prisilna, a svakiom je proglašena vremenom. Ako se glumac radišoi, predstava se otkazuje, ili ako je loše uspješna, sve se rasпада. Sve je užigano da li se ob-jegla ta opasnost. Možda li danas događaji trebali biti napravljeni s pogreškom jer bi pokušali pokazati da je kazalište napravljeno s ljudskim bićima. Čovjek na sceni je uvijek bolestan. Nikada smrtne bolestan. To li trebalo biti pokazano kroz neku vrstu vrednog rada i istovremeno pročišćenje. Prve stvari u kazalištu koje nam prelaze pažnju su mnogo scenografije, trikova i pokreta. Heifiser otkriva glumca jer se užasno bop da on ne naprmo nešto drukčije, li ne napravi nešto, li samo brzoove stoji na sceni. Prvo, najviše pažnje trebalo li obratiti na proscenij. Što li se dogodilo

kada li se lice glumaca pojaviti upravo pred našim očima, možda se jasno sa tekstom. To li možda pregalio, jer je neosjeti-li postupak, ali to je samo postupak čišćenja.

Teatar mora biti mjesto gdje se ljudi zbližavaju. Glumac može improvizirati, može se uložiti kao umjetnički objekt, ali kada dose do trenutka kada mora predstavljati tekst iz maso, mora biti „vakucan“ za mjesto. Dramska umjetnost je vrlo specia, vrlo troma. To je konzervativna, ali istodobna i progresivna prirodna teatar. Ako do istinska komunikacija između scene i publike uspije, ojednom ce ljudi postati jako obzerna, raditi više i ceniti se manje.

**H. Harzig:** Možda li reći nešto o tome kako postavljate drame?

**I. Stanev:** Ništa ne postavljam tokom dugog vremenskog razdoblja. Glumci isprobaju nekoliko različitih mogućnosti, da znači na kraj s mojim tekstom. Ima mnogo razmišljanja, čuice prijedloga. Vrlo dugo odbijam intervencije, scenografija se dogovori samo tjedan dana prije premijere. Postavljajte drame je kao spuščanje padobranom preko vježbali u slobodnom padu, a tek onda, prije ne što skočiš na površinu zemlje, otvoriš padobran. Nacni pravi trenutak otvaranja padobranu je uzbuđenje režiranja. Kada otvoriš padobran porazno, režija postane razvedrigena i ne prihvaća opasnost, blekila tekst. Ako, pak, intervencija prestane, netko može rievšiti s frakturom kluhanje. Na ovaj način postavljanje teksta na sceni je vrlo opasna stvar. Ali u slučaju da tekst

! produkcija uspije, da se izrazim utopis-ki, finalni proizvod bio bi apsolutno antikonceptualan i antisistematski, a da nije bilo kakav ili bezobznan. Predstave koje više ne interpretiraju, nego opisuju tekst. Tekstovi koji više ništa ne opisuju, nego diraju neopisivo. Zapažanja koja proriču istinske snove.

H. Hurzig: Koja je danas kazna ili osveta društva onome tko ga napada ili provoci- ra?

I. Stanev: Taj nije primijećen, nego je prelučen ili trećina kao pas na lancu. Iako bi u dobu medija najopiektivnija kritika bila samokritika. Plastični čovjek zab- ravio je kako misliti, u njegovom pamćenju svijetu misao je zamjenjena ambalažom. Jedina stvar koju potrošač više ne treba je njegova vlastita duša. Tako je publika u kloništu lakaj tiska ili vojnik tradicije. Čitatelji su glavni cenzori. Umjetnički lojal je osoba koja vodi kulturu u domeni žvakaćih smirava.

H. Hurzig: Teatar znači sigurnost, prezentaciju, potrošačka kulturna dostignuća. Postoji li alternativna pripisni- javanje umjetnosti u svijetu bogustava?

I. Stanev: Živimo na kulturološkom otoku, razvratu u kojem je sve moguće, ali ništa nema smisla. Ništa dolji melankolija, isključivi umor, slihodana mirisoredenja. Sve to vodi vraćanju barbarizma. Čekamo povratak videozajaka, nadamo se robovima i sanjamo o dinosaurima. To je tajna povijesnih posljedica, blag prijelaz iz demokratske nepokretnosti u arhaični užas. Izaziv osjećaj da se pripremamo za razdoblje nasilja. Prigovjećem da je soci- jal-realizam nakon bludnog rata potegao na Zapad kao zadnji izbjeglica i nametnuo svoj bespizni pseudorealizam. Opasan je onaj tko ne govori jasno, koji iskreno muci svojom iskrenošću. On je istovremeno osuđen na anonimnost zbog svog „neko- munikativnog“ stava. Ali i to sljedi osveta. Proces uniformiranja duha ubrzava samozatjecanje u društvu. Njihova nes- posobnost odvajanja sa čudnim, as- tematičnim, neidentifikim. To se skuplja kao Doran Grey pred vlastitim odrazom u ogledalu. Svaki otok dozna silovanje. Ja se zaljubim za osmoću kultura, jezika i svjetskih nazora na život. Mislim da je to zadnja kulturna osveta: ako ma u stanju stogiti se, bih čak pregožen.

H. Hurzig: Gdje?



Zemlja i kamašite

I. Stanev: Zemlja se neće vječno okretati oko Sunca, kao što je već dokazano. Stanev će eksplodirati u bliski budućnosti, za otprilike četiri do pet milijuna godina. Stoga su prije petnaest godina prva razmišljanja NASA-inog programa istra- živanja vanjske bilja usmjerena na mogućnost odlaska sa Zemlje. To, naravno, ne može biti subjekt, to bi trebalo biti nešto drugo, čovječanstvo koje više nije čovječanstvo. Već su sada napravljeni pre- liminarni pokušaji provjeravanja u zatvorenim sistemima. I umjetnost se bavi isključivo odlaganjem otpada subjekta. Pitanje je onoga što odlazi. Bez obzira na to što je za mene onako prekasno, ja sam odlučio ostati ovdje.

Razgovor je objavljen u časopisu Theaterschrift, br. 3, 1993. godine

Razgovorila:  
Suzana Marjanović  
Prevela:  
Sandra Ukalović

Alvaro Restrepo  
Hernandez (Athanol  
Danza) nije želio  
dati običan  
intervju. Tražio je  
natuknice za  
razgovor

# Šestilo i kugla





**[3]** *Dotrzanost transmutacije u Rebisu* (1987), simboličkog ritualnog posretka Majci-Zemlji (trenutak u kojem Rebus uslađ glavu u otvor Athonora) i Larkine Anasenerole (7)

A.R. Hernandez: U Rebisu sam pokušao prikazati svoje viđenje skrivene Larkine prirode koja mu je valjda dio života bila bolna. U njegovo je vrijeme u Španjolskoj bilo teško živjeti kao homoseksualac. Diferencijacija muškaraca i žena ipak je previle determinirana, te bi o njoj trebalo razmisliti. Ona je ograničavajuća. Onemogućava ljudima da izraze svoju cjelokupnu duhovnost, sve mogućnosti svojih bića. Ne vjerujem u čistu podjelu na spolove. Kada sam se prvi puta poznao s konceptom alchemijskog androgina (hermafrodita) i konceptom cjelovitog bića, i jedinstvu suprotnosti, pokušao sam paroliti s umjetničkim stavom prema životu. Umjetnik je takvo biće. Spojuje u sebi i mušku i žensku energiju, suprotne energije u Jednom, i stoga je Stvoritelj u samom sebi. Zajednička različitih energija stvara umjetničko djelo. Da, u određenom smislu postoji spomenuta dotrzanost

**[4]** *U Rebisu esencijelno muško i žensko energije prikazuje je u Jednom liću (Hleku)* U predstavi Sol Niger razdvojeno spomenute dvije energije, ali u dojavu Muških bića. Da li trenutak u kojem Šestar prolazi u oči Lubezje u predstavi Sol Niger simbolički označava esencijelno spomenutih energija?

A.R. Hernandez: Sol Niger svjedočanstvo je nastanka traženja koja sam započeo u Rebisu. U Rebisu sve se sjedinilo u Jednom Biću, a u Predstavi Sol Niger shvatio sam da mogu prikazati te dvije energije odvojeno. U jednom trenutku pomislio sam da Sol Niger moram raditi sa ženom. Prva je verzija dosta tako i napačena. Međutim, kako sam se kasnije bavio magičnom rati, konfrontacijom energija, uvidio sam kako se tako zamišljena vrsta konfrontacije mora zbivati među dvojicom Muškaraca. Da, trenutak u kojem Šestar prolazi u oči Lubezje jest trenutak esencijelno. Dakako, postoji neizbježna interpretacija tog trenutka. Može se gledati s čisto alchemijskog ili pak pojavnog gledišta. S potpunijeg, plitnije se što to upodijeljenje znači u razvoju Povijesti, kulture. Sve ovisi o perspektivi s koje se pristupa analizi. Političke implikacije mogu se isticati ako ih se želi pronaći. Ipak, moj kod može se prije sagledati mislenim, duhovnim nego li polit-

tičnim pristupom.

**[5]** *Trenutak u kojem Šestar prolazi Kuglu Afriku je alchemijskom simboličkom prikazu sol niger „crna“ (nigredo, kataris) na „okrugloste“ (sol)*

A.R. Hernandez: Većina elemenata s kojima radim predstavljaju neki vid Snage. Sol. U predstavi Sol Niger Snage utjelovljene u Šestaru, Poljedru i Kugli u jednoj su spojedici s elementima koji pripadaju Umberto (Šap, Kastur Psi). Elementi koje ja koristim u predstavi vođenom sa razmakom pristupa stvarnosti. Svjetlu Vjorajem da sam skloniji energiji Sunca koja je veoma naglašena muška energija, razumovska energija Mjeseca, ženska je energija. Kugla nosi značenje potpunosti, cjeline Svijeta i Prirode razumem, racionalnosti. Trenutak u kojem Šestar prolazi Kuglu, trenutak je njenog njezernja, propojivanja, dominacije Razuma nad prirodom.

**[6]** *Energija Mjeseca predstavlja Umbertoa. Bivši prolazi kroz sedam Ophodnih krugova, ophoditel „Uspost“ završava dolaskom do energije Sunca (sajfijelno označenje, postojanje Sunca) i izrazit će se kao barba suprotnih energija*

A.R. Hernandez: Sedam ophodnih Mjesecinih krugova temelji se na skicama sjevernoameričkih Indijanaca koji su ih nazivali medicinskim koačima. Promatrali su promjene na nebu i uspoređo s Mjesecovim mjestima urezivali linije.

Umberto put do pozicije koju predstavlja ja, Sance, analogan je putu Mjeseca koji kruži oko jednog središta. Umbertova transformacija intuitivno je prodoljezaj tragedije, gubitak čovjekove povezanosti s prirodom. Za američke Indijance pomrčina Sunca predstavljala je zlu slutnju dolaska Španjolaca, napadača. Trenutak u kojem Umberto uzima Kostur Psi je lev. Međutim, ono što lev mirivo je stvoenje, tijelo. Slijedi njegova lamentacija s Lubezjom. To je ples poput plesa Zemlje s gubitkom čovjeka i čovjeka sa gubitkom Prirode. Trenutak u kojem Umberto uzima Lubezju, govori s njom, ljubavi je i plesu s njom kao da je njegovo djetlo, trenutak je ponovnog promišljanja o suštinu čovjeka, ponovno promišljanje tragičnosti života.

Tada se susrećemo u plesu, ali ples simboličnu magijsku borbu između tih dviju Snaga. Magijska borba predložena je izmjenom maski. Izmjena kao borba vrsta svo-



jeta sve do samog kraja kada se magijska borba završava među Brojevima. Umberio je potpuno izgubljen među Brojevima, a ja sam onaj koji se vraćam Prirodi - Ali potpuno izgubljenom ličim unatrag.

#### **■** Moja premissija o simbolu sol niger

A.B. Hernandez: Postoji jedan vrlo očigledan priorat u kojem dovršavam gradnju Poliedra. Barionska energija gradi Poliedra. Suvereni čovjek gradi samome sebi stanište koje ga čini i postavlja na zemlju. Gradi samome sebi Zastvor u Razumu. Trenutak u kojem dovršavam gradnju Poliedra, a Umberio pluje u svojoj blizini, u prvoj apnezi, trenutak je potpunog Mraka, ekliptike u kojoj počinje padati vruća kiša u vodu. Kišna kiša poput sjemenja koje direktno pada u vodu, na zemlju. Trenutak potpunog Mraka za mene je trenutak dodirnutosti s duhom. Quadratura cercati prikazana je u skladu s prirodom našeg svijeta i našeg zgodnijeg plesa. Simbol Crnog Sunca sakri nam interpretira kao funkcije između dviju Snaga, Energija. Sve što dolazi poslije nadogradnja je toga.

#### **■** Početak i završetak opusa Sol Niger označen je zvukom zvona.

A.B. Hernandez: Za mene značenje zvona nosi nekoliko konotacija. Može predstavljati bratstvo, put k svijetu. Zato smo ga i izabrali za početak. Početak je poput buđenja. Na kraju, zvuk zvona nalik je rekvizitu. To bi značilo da moja konačna vizija nije optimistična. Pomalo fatalistički gledam na sudbina čovjeka. Zvona na kraju - zvona su smrti. U početku, nagovještaj rođenja. Tako se krug zatvara.

#### **■** Šta misli o predstavi Sol Niger kao oznaka Melancije, nautičke, „anarhe“ ženske energije

A.B. Hernandez: Mislim da je ovo prvi put da je to meko primjetno. Očigledno se za ova glazba u predstavi zbog odnosa u kojem žena priča s oceanom i pita ga za svoga muža. Taj razgovor vječno je plet za oceanom, raskretom vode koja je simbol ženskog. Da, mislim da je veza glazbe s prirodom čisto očigledna.

Pa ipak, pozicija žene u ratu naka je vrsta aktivno-passivne podrije. Ona je svan svega, ali krije i priču početku. Namjera nam je bila istodobno prikazati borbu dviju moćnih energija i Njezin plad.

**■** Tijelo Umberia podržava beja mora doživjeti s Melancije, u Jungovoj doktrini „projekcija duhove podržavaju objektivne ženskosti osobnosti našeg duha“.

A.B. Hernandez: Trebao bih Vam pokazati neke od fotografije koje smo snimili. Povećaje samo fragmenti njegova tijela. Ono izgleda gotovo identično moru koje je na njega na fotografiji. Osim toga, njegovo je tijelo znojenje od moga. Obilica nosimo simbole falusa. Šestar je analogni falus; predstavlja snagu, moćnost Umberioš. Štap također je falusni simbol. Jedan je više ekspanzivan od drugog, no oboje su faliksi. Kada govorim o ženskoj energiji kod Umberia, govorim uglavnom o intuitivnom dijelu ljudskog bića koji sam približio ženskom djelu bića. Mislim da je umjetnička kreacija bitno povezana s tim ženskim dijelom. Umjetnost i proizlazi iz njega. Često nadležno na umjetnike koji su na vrlo androgini, koji su u stanju dopustiti njihov ženskom da izade slobodno. Ali barem prividno slobodno Umberio sa ne navijati slobodno svoje Prirode ih bariti se protiv nje. Upravo sam ja taj koji tu energiju potiskuje u njenu.

#### **■** Sol Niger završava u Crvenoj Boji Brojeva (Rubea, Rod de Crvenom) kao oznaka završetka alkemijakog stupnja

A.B. Hernandez: Crvena beja jedna je od završnih boja alkemijakog procesa. U Rebusu je, na primjer, cjela koncepcija rada temeljena na Crvenoj i Crnoj Boji. Crvena i Crna Beja predstavljaju su opoziciju različitih trenutaka. U Rebusu je sasvim jasna namjera prikazati prelaskom kroz različite oblike postojanja: mineralnog, biljnog, životinjskog, ljudskog, nadljudskog, postljudskog. Preputanje sam kroz sve mogućnosti bitka u Prirodi. Dakle, postoji jasna veza povezana s stavističkim. I što više izvodim Rebus, sve više postaje atavističkim prikazom. Samo sam se u posljednje dvije izvedbe Rebusa, koje sam radio u Brazilu, malo više ponovno vraćao čovjeku. Jednom pričekam, nakon završetka izvedbe Rebusa, moj prijatelj, koji je iz Hrvatske, rekao mi je da se „igram vatrom“ jer se „igram simbolima“. Odgovorio sam: „Znam.“ I svjestan sam da nemam pojma ovdje u svaki simbol koji koristim. Mnogo simbola koristim jer imam njihovo značenje, ali ponekad se i ne igran simbolima već se oni igraju sa mnom. To je, također, vrlo opasno. Nagmaje što se može učiniti jest da ih se iskorporna u sustav s mnogo pažnje, poljevanja, autentičnosti, s

mnogo istine i malo pomalo simbola počinju otkrivati svoje značenje. Upravo se to dogodilo u momu radu. Ja ih konstantno pomalo, nazovimo to, na navedgovan način, a zatim se oni počinju otkrivati. U predstavi *Sol Niger* upotrijebio sam Crvenu Boju kako bih naglasio kulminaciju samoga procesa, završnu točku konjunktivne (conclunative). Zato sam odlučio da Brejevi budu Crvene Boje. Ponašanje konkretne afričanske simbolike, čini mi se, nije ovdje toliko bitno. Boje imaju točno određeno značenje u potpunom razumijevanju procesa.

**13** *Trenutak Rebeis u kojem Rebis otkriva glavu a Athanas kao ritmika povratka Majci-Zemlji.*

A.R. Hernandez: Za mene je odlazak u Athanas povratak u maternicu, utrobu, povratak Majci. To je trenutak najveće radosti u Rebeisu. Tada po prvi puta nikad više gol. Glava mi je pokrivena. Je sam zaštićen. Trenutak koji izgleda poput smrti, ali i poput ponovnog rođenja. Sve počinje ponovno. Vodi me majka radova u selu predstavlja ciklus. Rebis je ponovno, povratak jednog ciklusa i početak novog. Rebis je povezan, što sam osjetio tek kasnije, s ritualom kolumbijskih Indijanaca u kojem urinaju drogu jake. To je vrlo bolan proces. Povraćaju, prolaze kroz strašno muke dok ne dođu do neverojatnog halucinantnog stanja i stanja vrlo pročišćenog uma. Tada prolaze kroz razbije životinjske stupnjeve, postaju glicama, bijkama, počinju uvidati svoju povezanost s prirodom.

**14** *Osvetnost kazališnog prostora od prostora Zbije označene murisima (muris predstavlja „prisutnost šolonskog“). Određenje kazališnog prostora kao posrednog mjesta (trenoost).*

A.R. Hernandez: Gledatelj, ulazi u prostor održavanja predstave, vidi kako ulazi u posvećeno mjesto i kako su mu osjetila izložena nekim senzacijama koje će probuditi ostale unutrašnje percepcije. Mrlje je bitan da bi se gledatelj na taj način otvorio, da bi mu se otvorilo da na neki način uđe u drugu dimenziju. On ne dolazi samo zabavu radi, već bi trebao otvoriti, probuditi sva čula da bi doživio iskustvo, putovanje...

*Kurakin, 1992.*

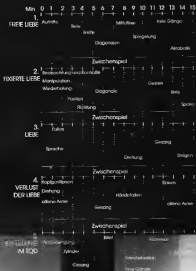


## Achim Freyer



Prevela:  
Snježana Kasapović

### STRUKTURENTWURF



## Ni ne za Dietera Schnebela

Površine su površ ne

povrh

plotine

Plotino je protiv na

Plotna je već glumac

sirota ploha Glumac je ploha

Da li je u rasvjeti praznina

da li je pustina iz plohe nepoznanica

zašto su žute torbe pošture tako lijepe

Glumci su protiv ne

Sjene su također svijetle

Sjena sjene

I onda i onda i onda i onda i onda

Crno je također tamno

je plavo

je žuto

je crveno i crveno i crveno

ja ću im nacrtati crvene oči

ta zvuči tako slatko i slatko

Ogledalo je protivno protivnoga

Protiv na je površina Boje su protivno

Boja ne postoji

Protivno je je duboko i slatko

U plahi leži površina leži dubina leži skloni svijet

platinine

platin

platin

platin

Ovo je protivno

Sve što sija nije protivno

Slatko protivnost

Puno je lakše crno sjediti

Ispod površine plohe sklanjaju Ni ne

i crno je tamno

Oblaci su crni i crni i crni i crni i crni

*(Performans Achiwa Freyera, Berlin 1989)*



# Pobuna tišine

Ulomci iz  
velikog  
razgovora sa  
Janom Fabreom

Preveo: Miloš Burđević



*Jan Fabre: Vizualnim angažovanostima i kazalištem bavite se već pamest godinu. Kako to da ste se kao školarac razvili angažirani početi baviti kazalištem?*

**Jan Fabre:** Čitanje i pisanje su temeljnički poslovi. Prirodna posljedica toga su moje izvedbe: upotreba jezika i probiranih materijala želio sam stupiti u izravan odnos s publikom. Publika kao voajer i kao zrcalo. Pred publikom sam crtao i izrađivao instalacije, a istodobno sam istraživao vlastite fizičke i mentalne obrambene sustave, ponekad do te mjere da sam završavao u bolnici. Izvedbe su također posjedovale neku "smislenost" nasljeđenu trenatnom transformacijom: bolno tražanje za usklađivanjem vlastitog identiteta s izvanjskim svijetom. U svojim sam izvedbama bio usamljeni Lancelot vođen vinom koje je često ostalo prikriiveno u zaboranu moje svijesti. To sam zadržao kad sam došao do književnosti. Sve su moje izvedbe bile organski mehanizmi koji su mi omogućavali takvo iskustvo, bila je to потрага za znanjem i smislom. Očigledno sam se poput iskraštenja koji se zapuše u postelju. Utkoro se javila potreba da suradujem s ljudima moje generacije. Za mene je kazališni rad s ljudima, postavljanje pitanja i zajedničko tražanje za odgovorom. Gledajući unatrag izvedbe se pokazuju kao vrst "proučavanja sebe putem inkustava", a to

je osnovni jezik mog kazališnog rada. Poput napetosti u fizičkom i mentalnom pripremi energije. Postoje teme koje se ponavljaju, koje se nadalje istražuju. Poput teme dvojnika (doppelgänger). *Frangente* u *Affor* Art skicirao sam kretnost za brzanje svoj obris na tu. Pratio sam i stao na nj, svakog oblika odjeću i odjednom bijelo odijelo. Zatim sam to izbrisao iz kretom za brzanje i svojom krvlju stvorio zrcala. Ideja udvostručavanja također je prisutna u raznim teatarskim, plesnim i opernim izvedbama.

Druga tema koja je protekla iz mojih izvedbi, a još uvijek se pojavljuje u mojim kazališnim radu, jest zamisao da stvaranje, rad, nastupanje, posljednje prikriiveni erotični element koji je povezan s pospremanjem, očišćenjem i uklonjenjem ne bi li se oslobodio prostor za prikazivanje nečeg drugog. U nekoliko izvedbi se peram ili metem pod ili pak promatramo nastupanje i rastavljanje instalacije... U *Ugr* „This is theatre like it was to be expected and foreseen“ gluma iđu prvom jogurt i tako čiste pozornicu. U „The power of theatrical madness“ glumci čiste krstovne razlijevanje izvora sve do zadnjeg komadića, a onda peru sebe i svoju odjeću. U „The Darker Sectors“ iz Das Glas im Kopf wird vom Glas dvije plavuše peru kosu vitezovima. U „The Palace at four o'clock in the morning“ prije početka narodne aktivnosti valja skupiti perje papiga.



*Greif: Vi razdvojate svoju vizualnu umjetnost od svoj kazališnog rada, ali Fabre aspektik je prepoznatljiva u svim disciplinama. Vlasništva svoga vizuel rada svojih se smatra dijelom. U koji aspekt vaše aktivnosti tvore određeni opas?*

**Fabre:** Moja umjetnost i moj kazališni rad se međusobno prožimaju, ali to su različite discipline. Način na koji krećem i način na koji stižem do rezultata uključuje dva različita stava. Sve to izlazi iz jednog uma pa stoga tvori jedinstven opus. To je moj univerzum. Ja sam one-man pokret internih zakona u kojima ponekad sudjeluju moji suradnici. Hemenh iz prijašnjeg rada pojavljuju se u novim, stihovi iz libreta, "The Minds of Helene Troubleyn" postaju naziv crtica... U mojoj se crtežima pojavljuju životinje inspirirane me za pokrete koje dajem svojim pjesalima i glumcima. Teatar se sastoji od različitih 'znakova' koji zajedno tvore našu cjelinu. Moji 'rascini ljepote' tvore jedan od tih znakova. I njih me fasciniraju, volim ih, to je jedan od razloga zbog čega kreiram igre. Moj kazališni rad postaje zahvaćujući glumcima, pjesalima i jjevalima, on su živane stvarce koje čine cjelinu izvedbe. Glumci i glumice me inspiriraju da za njih pišem i kreiram likove. Za Elu Deceudrell napisao sam solo izvedbu "Forgery how it is, pure". Ona je vizualna snaga te izvedbe.

*Greif: Ali teško da je između njih uspostavljen skladan zvez, čini se da Vas jedno zanima njihova prisutnost koja ima značenje po sebe. Među njima kao da nema nikakvog kontakta, a vaši operi "The Minds of Helene Troubleyn" i "Frensis & Helene, dva lika koji su astral jedan, razdvajaju se u svom vlastitu jedno od druge. Oni su posre same. Prijevratu a "The Interview that dies" glavni jezik jedan parod dragoga, a povera se razdvojen. U se stvarate poezije, ne pokušavate a umući odvajati, opipljivi odnosi ili zabava među ljudima na sceni.*

**Fabre:** Prostor moje scene je tijelo sa strom na način na koji rascini ljepote imaju tijelo i vreo. Rascini ljepote funkcioniraju i kao određeni arhitektonski elementi. Oni su građevinski blokovi, ali i ruševina tog prostora. Oni aktiviraju povremene unutar prostora. Oni predstavljaju nož koji sječe i razdvaja prostor čime se stvara novi prostor. Glumci, pjesnici i 'rascini ljepote' su 'otoci za sebe' veski na svojem strastišću unutar univerzuma koji stvaraju izvedba. To su otoci koji plivaju jedan prema drugome i uspostavljaju kontakt da bi izmislili epitelije. Svi su ljudi različiti, imaju egoizme, podrijetlo,

ograničenja i želje da kao takvi budu dio mojih izvedbi. Svi likovi koje kreiram zajedno s glumcima žive u vlastitom univerzumu kao personifikacija. Moja, metafora i simboli. Moj teatar nije teatar identifikacije niti emocija poduprtih psihologom. Emocija i odnosi nastaju a simbolu fizičke i mentalne dovoljenosti unutar dogovorenog univerzuma, izvedbe. Poput gausiera koji pljačkaju banke, rascini ljepote su alate percepcije. Oni vide svaku kap znoja i svaki pogled. Odnosi, sukobi iz emocija, događa se u neposrednoj međuprostoru. Ili je privatan a detaljima. I vrag i anđeo su skrivani u detaljima. Igra "The interview that dies" bavi se moralnim sukobom između ostetke, objektivizma, i etike, razmatrajući priredu. Taj komad završava smrtu. Smrti kao nevidljivo samostalno.

U toj igri prostor je različen pomoću četiri stola. Za svakom stolom sjedi jedan od četiri lika sučelno nevidljivim opozitima, a ovaj sjedi za drugim stolom. Dvojnici su udvostručeni. U toj igri postoje četiri svrhasobno prepletene vromatike skale. Odnosi nem izravni već su te razmišljeni kontakti. Likovi se preopisuju gledajući se u nevidljivo zrcalo. Inscenacija je arhitektura sjećanja koja postaje teatar sjećanja, teži počinjati teatar sjećanja. Odnosi između četiri glumca je likov psihologije i svih urođenih kazališnih aspektima. Oni što ostaje jest apstrakcija senzualnosti i potreba za komunikacijom. U toj situaciji radost je oblikovana kao sukobnost i sprječavanja. U većini mojih komada odnosi i sukobi su postavljeni tako da ih bolje osjetiti.

Za glumce i pjesnike, koji omogućavaju moje igre, poiskrivanje emocija je način angažiranja vlastitog ego unutar inescenacije ili strukture koju ja određujem. Oni se opiru i to borba stvara sukobe koji su rječni od onoga što želimo prenositi. Za mene je najvažnije da glumci i pjesnici pokušaju što što žele sakriti, a napose da pokušaju ono što je u njihovom neposrednom, i to tako da igra nisu svesni jer su koncentrirani na materijal, govor, replo, pokrete.

*Greif: Svi aspekti vaše generacije eksplicitne se bave udvostručenošću. Vi to izražavate u igrama anglašnog drugoga, naglašavaju da se opere da dizajn pogravnje zasreban život. Povećavaju pripreme na prve danice u "Das Glas an Kopf wird von Glas" gdje neopoznatu jednostavnost pokreće ta funkcionalna sat i pol a tolikom apozicijom da formu zadovolje vlastiti život. Ili zasreban scena u "Sweet Temptations" - demant postre samostalnih ljudi - gdje formu također postaje samostalno. Mislim da ste na isto tako pokušali a većiji njezi zatamati ono*

**Moja umjetnost i moj kazališni rad se međusobno prožimaju, ali to su različite discipline. Način na koji krećem i način na koji stižem do rezultata uključuje dva različita stava. Sve to izlazi iz jednog uma pa stoga tvori jedinstven opus. To je moj univerzum. Ja sam one-man pokret internih zakona u kojima ponekad sudjeluju moji suradnici**



maltrajstvima, da me dugo odjekuje da te spere  
od tečajevnih znak oče novo primarno  
značenje...

**Fabre:** Imao je virtualna umjetnost i moze igra-  
ti ode individualno i individualnosti. Moj je  
kazališni rad, na svojoj naravi, postavljen  
nasuprot preovlađujućih pravila glede načina  
na koji se postupa s pojedincem u nekoj arhi-  
tekturalnoj situaciji, prostoru u kojem se zbiva  
izvedba.

U plesnim činovima „Das Glas im Kopf wird  
vom Glas“ određuju razlika pomoću istosjet-  
nih, uniformnih kostima i pokreta. Ravnice lje-  
pote su znakovi koji zajedno daju značenje.  
Ali svaki znak individualno preuzima drugačiju  
konotaciju putem intencije, karaktera, fizičkog  
građe – to je takmičenje između fizičke i men-  
talne snage pojedinca i strukture, snaga i tra-  
gapanja koreografije. Plesačice, izložene stan-  
ice, ravnice ljepote, nastupaju „gole“ One su  
različite. Moguća je bilo kakva interpretacija.  
Možete vidjeti kako izvojevali pokreti kod  
svakog pojedinca poprimaju različito iskustvo  
i različite osjećaje. Proživljavanje emocija koje  
nisu reprezentativna nečeg drugog. U tom  
komadu prikazujem kako određena pojinka  
stvara vlastitu ljepotu tragaajući za nedostin-  
im savršenstvom.

Ravnice ljepote pojednaju na takmičenju zato  
jer su u smislu ekonomije, koncentracije i  
eliminacije, usredotočene na svoja bit i bit  
izvedbe. Življenje od postavljenog vremena. Pod  
okriljem noći. One proživljavaju svaki trenu-  
tak pokreta kao da je nov, svaki dio pokreta  
je događaj. One su u vlasti tijela. U taj igri  
prikazujem metafizičku zapadnjačkog i ruskog  
baleta. Štolet postavlja tradiciju poput crtica  
ili slik. Haleb je izradio moje područje u  
kojem redefiniiram jezik plesa i smislan nove  
procese u domeni prostora, pokreta i mental-  
nih programa plesača.

Bitlo bih da moji glumci i plesači, pomoću kon-  
centracije i samodisciplinacije, budu kao na  
koncima, da ih vođa polio izvanjsko. Ta mora  
doći do predavanja vođe, do uvježbavanja  
samoposlušnosti. Ne možemo da ples mora  
izražavati emocije. Ples je dublja forma  
posvećenosti, poput raičina ili vitezova u  
mračnim i beskonačnom vremenu. Moje koreo-  
grafije „The Dance Sections“ i „The sound of  
one hand clapping“ nagovještavaju sa soliste,  
pojedince koji zajedno čine klasični „corps de  
ballet“.

U mojoj se komediji uvijek bitli priznati ritu-  
alni pokreti. U „The power of theatrical mad-  
ness“ po prvi put sam koristio klasični jezik  
baleta. Annamari van der Pluijm glase ledma  
okružena pobjedi i trideset minuta ponašanja  
jedan adagio pokret. A kada je na rubu iscr-  
pljenosti ona podlje „vladara bez odjeće“,  
Wima Vandekeysbussa, kao živo i očiata neko  
vremje u podi Pleta. Ta kratka koreografija je

oda i dekonstrukcija klasičnog baleta. A  
istodobno je oda pojedincu, plesačica u odno-  
su spram njezine plesne tradicije i povijesti.  
Kako nastaje iz roda.

U komadu „Sweet temptations“ red nastaje iz  
kavsa. Tu je riječ o buri između „dismalnih  
tijela“, mase, tempa našeg vremena i „pojed-  
inačnog“, melanholičke mentalnog tijela  
(dvostruko u starcu u kolikima, glumci-  
bizaeri Albert i Jacques De Groot). Na  
početku izvedbe mase su predstavljene kao  
pojedinačne papige. Ali čim se spoje, postaju  
dismalno tijelo, masa koja tjera, ponižava i  
iskorišćava pojedinca. U završnoj sceni „Sweet  
temptations“ masa je grupa pojedinaca koji  
se umišljavaju fizičkim i mentalnim okosnicama  
komunicirajući. Sve je fragmentizirano na tri-  
jumfira „pojedince“, melanholičke mentalnog  
tijela. Glumci, glumice i plesači igraju 125



Slika za Slikti Scream -  
Difficult Dreams

likova koji predstavljaju masu i neprestano  
improviziraju tijekom izvedbe tako da je sji-  
havo „Ja“ u svakom trenutku razmjerno i vidlj-  
ivo.

**Greif:** Onda de forme dolazi voditi vlastiti  
život, poprimi de vlastiti sadržaj?

**Fabre:** Pokretavan se zahtjevima materijala.  
Forma se razvija u procesu rada. Počinjem od  
neutralnog prostora. Imam stotine raznih  
skica, ali riječima za postav. Na kraju procesa  
većina mojih postova se pokazuju kao poise  
jednostavna, kao osnake prostora. Nikada ne  
predstavljaju nešto, „unutrašnji prostor“ se  
razvija spram vlastitih pravila. Na isti su  
način ravnice ljepote postove.  
Kadinci koje zadržih dvadeset godina dizaju-  
rum zajedno sa Paimi Englesom, a ona je u  
veloj mjeri inovator nego što je koreograf,



Jan Fabre na posli

uvijek toara jednostavna cjelina s unutrašnjim peskivanjem, oni osmatnju vrš. Živčani stariću Primorac scenarij mi daje tone na kojemu improviziram skupa s glumcima, te iz njega nastaju funkcionalni i aserijelni objekti. Balast se odlaže koncentracijom i efikasnošću, ostaje samo on bitno što u tekstu, gestama i tako dalje, oblikuje sadržaj komada. U „The Interview that dies“ u tekstu se nalazi motiv „vode“. U tekstu je isto tako prisutna borba između života oko osmišljene simulacije i etike života. Unutrašnji prostor je poput kristalina soli, na podu se kapera živa riba, a strukna zid je zeleni ortek na kojem se vidi riba. Otpuđaj skulptura. Svaki materijal ima svoju vrijednost i prava određene asocijacije. Moja umjetba je struga krug od materijala koji se odlaže i privlače, koji se nadmeću, što uzrokuje interakciju „sadržaja i forme“ i „forme i sadržaja“

**Greg:** Očekujete li da ćete svojim radom zadobiti ugleda a porijetiti umjetnosti i teatra?

Fabre: Magija teatra je u tome što umire u trenutku nastanka. Teatar u sebi nosi protuslovlje. Iza sebe ne ostavlja nikakvu ekonomsku vrijednost i to je drsko. Moj projektor pokreće moću osruga koja se naziva u rano predvečerje. Slike u mojim mislima ne blijede u svitanje. Naposljetku je to što moj kaudalni rad i moja vizualna umjetnost sami razmatraju mjesta u mojem povijesti. Glede ostalog, vrijeme će reći svoje. (pjevati) "Time is on my side, yes it is..." Na pismima da će nešto na stotina godina mošta biti nadahnut da otvoriti novu vrstu spoznaja mog sveta, iz mog rada, blago se naslanjati, a ponekad mi to daje energiju. Umjetnik kod koga se poveravamo, negdje duboko, ne javi takva pamišao, ne vjeruje u svoj rad. Ne napušta je da u "mojoj povijesti" svoj rad može nadahnuti.

meno ili nekog prijatelja da otvorimo nova vrata. I da ojačamo radost ili zadovoljstvo kada kretnost svojih tijela ili svoga vizualnog smjertnosti. Što se ostalog tiče - (pjevu) "Time is on my side, yes it is..."

*Greif: U videju je rada a glasovima zamjetan određeni razlog. Šta za radi glasovi drukčiji nego prije, prije nego a „Sweet Temptation“? Što taj razlog određava?*

**Fahre:** Postoji razvoj onako kao što se sve u životu razvija. ljudi s kojima radim još ne se više svjedu. Zato se još više brinem oko dostaja. Prije sam osjećao kako nešto moram dokazati i stoga sam le sebi ili nekog drugog forsirao mogući talent. Kad radite s ljudima, kroz druge samizate i otkrivati mnogo toga. Biti glumac ili plesnik jest dobiti im. Pokuljavati im pomoći u njihovom razmišljanju. Kako sam rekao, volim raditi s ljudima o kojima mogu saopćiti ili maštati i koji mi u procesu rada pokazuju spore svojih srca. Redovito održavam audicije da upoznam ili prodam nove plesnike ili glumce, ali to je kao da tražite ligu u plamenu sjajne. Moji glumci i plesnici moraju biti razni ljepote. Moraju vladati našim spolom i energijom tako da znate vidjeti ljepotu. Razni ljepote moraju biti samosvijest, sloboda u umu stvaranja, u umu biti imaginacije. Dobro glumac ili plesnik postaje vlastiti režiser ili koreograf u smislu "osobne skriptnosti" i samodisciplin. On ili ona se trebaju držati da vladaju nad vama, a da su pri tome toliko uzaparenosti da možete vidjeti osobu u svim njenim proturječjima i sumnjama. On ili ona se trebaju držati da bude trivijalni i uživati Razni ljepote gospodare vremenom. Na taj način upravljaju ritmom, pokretom, akcijom i jezikom. Svojom igrom mogu svjetlo uč u ekonomizirane odnose i manipulirati drugim tijelima i objektima, ukoliko to iziskuje izvedba. Talent kao oblik poštivanja materije. Ekonomizirao kao priključak za preciznu analizu pokreta tako da glumac ili plesnik pronese točnu informaciju. Glumac ili plesnik je svjestan prostora, u staju je kreirao prostor tako da i sam postaje prostor. Onako kako Fred Astaire može plesati i počinuti ubojstvo bez osjećaja moralne odgovornosti. Ratski ljepote je ženska stasavica i neželja u prostoru koju dijeli i postavlja svojstvi i igra prostora. On je općenito po poznavanju i po kodifikaciji vlastiti aktivnosti, genetiki jer je vremenok sa znanjem kako upotrebiti i podijeliti vrijeme. Aktivno po tome što je svjestan postojak staga koje mora upotrebiti da izvede sve pokrete koje može, ali neće izvesti. Bolje ra je da pregrizem jetku i iskapam si oči (smijeh). Ustaviti. Ja sam samo stijepac kojim je potreban pas da bih dospio tamo gdje želim doći. To ne moraju uvijek biti psi u podijelom, mogu i psi

lulalice. Šteta mi se misli (jetnikovara i misli ubio). Želim upotrijebiti nešto misli dok glazni ili plesni. Po misli Tamara Benjeker ili Maria "Moon" van Overmeire mogu reći jesu li dobro plesali i glumili, ili baš i nasa.

*Greif: Jednom ste napomenuli kako imate planove za vlastiti teatar?*

**Fahre:** Time se bavim već nekoliko godina iz pune potrebe da u glavi vizualiziram mjesto gdje bih izradio svoje izvedbe. Zato jer su većina kazališnih zgrada, projektilni vrtni patuljci i logu arhitekti koji o teatru ne znaju ništa. U njihovim zgradama ili halama ne žito se odnos glumac/gledatelj. Gleda glasa, akustika je loša. Trećina publika se može dobiti svoje izvedbe ipogovo zbog lošeg tretmana prostora za publiku. Imam nacrt, tehničke planove, modele za kazališnu zgradu. To je uzajivanje ispravnih odnosa i superklasičnog volumena za moje izvedbe. Oblik je zasnovan na kriški torte i principu trećeg oka. To je interakcija skulpture i arhitekture koja može potaknuti različite odnose između posjetitelja teatra, pojedinca i teatarske industrije, društva. Skulptura na otvorenom kao umjetnost za moje ideje o teatru. Unutar zgrade, prostorja za probe i te veličine kao i pozornica, razmišljam i dmozanje se pokazuje s osama od teatra. A prostorja za probe nasa pojedini otvoreni prostor mog dnevnog boravka u kojem piliem i criam. Mjesto za rad gdje moj nared ispuštanje zrak, na takvom mjestu mogu raditi.

*Greif: Hoće li takav teatar biti uspridan?*

**Fahre:** Ne znam, nešto nje nemoguće. Lokacija na koju posmatram mora biti izvan grada. Ako je u gradu, mora biti ispod zemlje, dazapna samo posvremenica. Ili da plavi u oblakama. Ne ona stara ideja da se teatar i crkva moraju nalaziti u gradskom središtu. Volim je i grad. Morali bi neko vrijeme hodati u starijak, pod zvezdastim nebom. Lokacija da znači energija. Društvo asocijalna kuća, skulptura, mjesto je za postavljanje komunikacije i razmjena. Kuća mora biti atraktivna i zadovoljna. U njoj gledatelj se zadovoljstvom ostaje i nakon izvedbe. Idealno sa mjesto, u mojoj mašti i u jednom konceptualnom modelu, važna flumanska polja o kojima pjevu Jacques Brel. Skulptura će biti postavljena tako da ne kvati križaljku. Krov će biti od zrela koja će održavati toplu flumansku obliku a sjeđo. Kružna strana kriške torte biće počinak da publika dođe je ljepo vrijeme može spasi na otvorenom i doživjeti izvedbu pod okrijem noći.

*Hugo de Greif je direktor Kunstheaters iz Bruxellesa*

Imam nacrt, tehničke planove, modele za kazališnu zgradu. To je istraživanje ispravnih odnosa i najprikladnijeg volumena za moje izvedbe. Oblik je zasnovan na kriški torte i principu trećeg oka. To je interakcija skulpture i arhitekture koja može potaknuti različite odnose između posjetitelja teatra, pojedinca i teatarske industrije, društva

# MANIFESTI

## Derevo

Članovi grupe izbjegavaju riječi cestar, glumac, gluma, sadije svoj rad smatraju osvještenjem postojanja osobe.

Članovi grupe Derevo vjeruju da čovjek hoda pognute glavu.

Oni također vjeruju u važnost:

- puzanja malog djeteta
- početka kretanja
- početka zruka
- nespokretnosti
- snova
- ravnoteže somnabula.

Oni uviđaju:

- da čovjek živi u stalnom ratnom stanju sa svijetom koji ga je rođio i da u svakom trenutku taj rat gubi;
- da čovjek živi kratak i okrutan život;
- da postoje ljudi koji su našli mir i koji žive divnim i vječnim životima, no njihovi se glasovi ne čuju.

Ne uzdamo se ni u što osim u nešto po čemu naše živote živimo zajedno.

Vjerujemo:

- da su važne drevne knjige i drugovanje sa životinjama;
- da je obzor uvijek nama u podnožju i da nebo počinje upravo od tla.



Kazalište manifesta bilo je česta tema Eurokaza. Gledatelji Eurokaza sjećaju se i „manifestativnog“ ubojstva nizozemskog producenta Jana Zoeta koje je „izvršio“ Vlado Repnik iz Ljubljane na okruglom stolu o kazalištu manifesta. Zanimljivo je pogledati kakav dojam danas ostavljaju isti tekstovi

## Montažstroj

Manifest

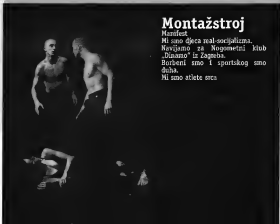
Mi smo djeca real-socializma.

Navijamo za Nogometni klub

„Dinamo“ iz Zagreba.

Barbeni smo i sportskog smo duha.

Mi smo atlete sveta



### Etant Donnes

## Manifest

Teatar Klant Dornes post:  
Zlatu nog još dublje crnise,  
- teatar snafu, u veštu snofu, tj.  
obrnutoj snofu, pogled odnudo  
nagno.

- izražavanje riječima života, ali pravilima, riječima običaja, ali ličnima riječima načela.
- poštivanjima najprije se u izražavanju, u traženju njegova puta, tj. u traženju samo riječi, riječi.

- da bunno ȝa nalli, moramo  
trabiti, da bunno trabiti, valja (se)  
mariti (u) pramirna, a ne imariti  
mariti

Samo tako se može rađi, stišnuci poruma, a ona nije nešto drugo do asimilirana i shvaćena poezija. Puzina je nosilac dijela relativne istine u određenom stadiju života.

Teatar iskupljenja je teatar meta-morfaza.

Teatar Elan Cannes jest:

Praxomca nje „Globodan“ poster  
nëje natën tirafjetas kom-  
munikative.

Rad. ventra Stuart Dompeas left:

- testat uravratno testna
- izoliranje teatra Stant Domaes uravrat postopkega teatra
- herba izmista na prevrednvanje postopkega teatra
- produbljvanje dirjenca na ravnaj crti tradicije, teatra iskona (prijemnice, rimskog teatra, pogarsnih situacij i španskih ciklinskih prikazoval)

Urloženje beatra u beatra dalje  
1981.

- prostoran i političko izražanje (politička gesta)
- borba unutar stranke
- produbljivanje općeg pojma

testa, namjere i oblika djela

Elart Dorees (oblasti) putuju na

dialektičke veze između svih

teorijskih i praktičnih radnji).

Teatar Elart Gornes ne želj ponovno raluati teatar ukora (to bi bilo jednako vraćanju unatrag) nego polaziti od te takve i razvijati je prema fakturnom postupku.

Geeta Khari, Dornan jest:  
wzrost  
ciężar ciała

2a. *beatum, na, mek, na shik.*

- obravnavanje kodičiranja  
uporabe nastave, priprave, čiščenja,  
planova (dvije dimenzije, samo  
jedna dubina).

To je pentaveri snajer, snajer od  
vječnog guma usutimljenom,  
dakle, dijakotična, od zlatne ka  
rube.

Platno smjer, natno, no-smjer  
Platno smjer je portulika sublimacija pozitivnog smjera:

- zlatovanje posmatračom koje predstavlja i točno je prostor tijela
- kodovi (japon, linovi, itd.) koji svaki put zrače jednu finisku i duboku etazu

Djelujući na tijelo, gledište se na duh.

Dječjaci na pruzi, djeluje se na  
trajno

Pismo i prizor također se upotrebljavaju kao gradivni materijal, praktičkog tijela treniranja u smislu i prostora.

Plan priroze, to su dva sika  
pejave koja pothodi predložavan-  
tu.

Uvodenje dimenzije dubine kao jedine jast uvodenje reljefa, tj. površa brova.

Plant Diseases just prečoňvanje,  
to stvarnost.

## GLEDALIŠČE HELIOS

UMRLA JE KAZALIŠNA UMJETNOST;  
ŠTO JE MOGUĆE, ŠTO JE BESMISLENLO,  
I ZAKOPANA OŽIVLJIVA;  
ŠTO JE ISTINITO, ŠTO JE NEMOGUĆE.

**BRIGADE LJEPOTE** kroz stratifikaciju svoje  
snage revaloriziraju mrežu civilizacijskih  
magnetizama i poručuju vam:

Koga nije porazio pozar, pogazit će ga pohjeda. Tko vidi maha djela bit će u njima video. Najprije morate umrijeti pa tek potom svjedočiti. Samo tako postat ćete nesamrtni oblikovatelji svoje volje. Samo tako vaša će volja neprekidno revitalizirati zahtjev za modernim. Samo tako konstruirat ćete SUPRA-MODERNIZAM.

RAZVOJ DOGAĐAJA SAMO JE JOŠ ALUZIJA  
NA LJUDSKO TIJELO KOJE SE KROZ ACEN-  
TRIČNU NEKROFILIJU KAZALIŠTA HELIOS  
PREKREĆE U MOĆ OŽIVLJAVANJA I ŽIVJA





1.

U drugom glavnom gođu.  
Sofija, najdublji mjesto je  
nadir, termost, meganostre su  
sarkofan jednaki gdje je  
bistriti pokopano u stamben-  
im zapadnima. Nema uperta  
za slobodu. Polne sam, tađa, u  
jetirju između stambenih  
blokova nazvanih Kladenci a  
zastao upred briga 507. Tamo  
je rođena moja majka koja je  
stojede obako ratrag. Nitao sam  
znati gdje ovjge liat nađa, na  
kojem katu, i rekli su mi.  
Nadacshile je ime, rije  
zmačenje; i krevas sam dalje  
koor ta brda. O my people,  
what have I done unto thee.

1.

... monotonizam glasom daje  
uvod u kojim otprilike kaže  
sljedeće: "Moderna umjetnost je  
umjetnost citata, tako ona  
omogućava da prošle zvuk  
novor; sve tradicionalno u  
umjetnosti je plagijat (reci  
Baudou); moderna umjetnost  
povjeruje na prvi pogled nespo-  
jive tečnosti, jer spoznaje njo-  
bivu usamljaju svetu." Jedan  
učen govor sastoji se uostalom  
getove isključivo od citata.

2.

U tom svom prvom kosađa  
pokazao je mladi redatelj neke  
od svojih nihilističkih postulata  
njegovu teatru. To su razaznaje  
tradicionalnog teksta i kom-  
ponicije drame, objava rata nat-  
uralističko-maternalnom odrazu  
zveta, razaranje stereotipa  
glumaca i potraga za principo-  
jelno novom vrstom scenskog  
ponavljanja. Rezultat je bio  
teatar koji se iz temeljno  
realističkih i čak usajenno  
uključnih citata-fragmenata,  
teatralni redateljski intertextni  
teatar. Redatelj se čini modernu  
umjetnosti. On lakro iznove  
dijelove literarne, filozofske  
estetske i teatarske klasike koje  
je sam izabao i zatim ih iznova  
zabio u cjelnu.

II.1.

3. Kritika

U vremenu besizlamlivosti teatar  
je postao svoj vlastiti anakro-  
nizam. Nije riječ o tome da

nema nikakva teatar, nego  
redstojaje neke zadaća koja a  
teatarom čija je teatar.  
Zastupljenja na svetu nesreće  
zajra u čemu je riječ. Izvot je  
zauze parti teatar. Gledati i  
usrijeti ne može se više živiti  
kao kulturna katarska. I svot je  
izvrljena kao estetički  
dogadaj. Patrikstenje usjetnat-  
ti od individualnih odnosa a sam  
izvot. Nitko ne može usrijeti,  
on zarada pri nestojanju, nje-  
gova smrt usrijeta. Tako je  
teatar, a i njom ova usrijetlička  
djela u randobliju njegova  
znakovnima prepaš na teataru  
zmačnatisti: tunati i kri-  
tarihvanima pokazuju se kao  
njegova naljra zašutujuće teđa  
publika. Otkada u ukidanje da se  
potrebu duhov. Tko ne može  
dališjeti smrt, mora je barem  
pokazati gladi. U vremenu  
kroz beznačajnosti je poglavica.

C. Dvojka

Moglo bi se dalje govoriti. Da je  
grudanski uzratak dojenčak. Da  
onaj tko je jučer na društvenoj  
pozornici znao/jebio, može  
danas znano zadovoljni usre-  
jeti. Novorođeni štera dalje,  
bez sloboda. Tko će u ciklusu  
vremenu izvati svatan broj  
uklanjanja. Moglo bi se govoriti  
dalje. No, treba li? Ispitati li se,  
uplati li se, govoriti a  
Kamazanovim, koji jednom nje  
bilo spasi svijet, jer bi spas  
kočiao jedne jedine dječe svote,  
uplati li se u svotom glasom opo-  
sivati počinu svatote koja se  
boje potraje od samih sebe,  
njene znakovitko mljenje,  
njeno klopništva u čudu, njenu  
mlitavost estetske postojep-  
je? I znati? Informirati raj je u  
svjetlosnom teataru šarata već  
odavno ispučen, pođaja nada  
nesretno povlađana redatelj je  
publika, glumac riba

D. Pismo

Draga majko, prijatelji, rođaci,  
čimovnici!  
Jaber sam prvi puta bio u  
teataru. Vidjeti smo nbe kako  
umru i mošiti na pogost.

Ivan Stenac, zula u Berlinu  
(1990.)

## Kozmokinetičko kazalište "Crveni pilot" Manifest

Otkriće u svetu izazvalo je psihčki napad najveće magičnosti. Bio sam u momoj svjetlosnom svijetu, bio sam crno zapisan u samost-  
strijicu, bio sam u strategičkom tečaju svote koji se nikada ne  
predstavlja i želuo govoriti o svotom Otkriću. Ali, ta rije magični!  
Je svoje mihi vidim i vidim ih upravo tako kao što ih ne mogu ko-  
ju bezgrižno a nestojanju i kontrolom. Nake otkriće je kinetički  
talent; Mi, čija samanja su svotna sebe kao moči, mi, koji mislino  
maternom i odgojni smo od mase, mi, koji otkrivamo svoje  
omogućeno srednje u pokretu. Povijest je svedjaki i nepovratno  
zaučena u neodirni prostor momoj Posvodađa svjeta je me-  
tađa, koja se razvija u organiku razpitanju nacija. Mi, nemamo  
posvodađu, mi smo Kozmokinetičko kazalište "Crveni pilot". Mi ne  
trebamo plaća, jeta i ogane za svotote jer smo otkriveni  
govitiranje. Mi nemamo gužvitiše jer smo otkriveni svote.  
Mi smo rednici koji gradimo druma svotne.  
Prilikom je zapizana u svotobitnom druma koje su apertivno  
u nepregledan prostorima bezbrojnih zabavljanih scenografija.  
Oposvatori je unavazna scenografija Kozmokinetičko kazališta  
"Crveni pilot". Budući vječnost se uplativaju u novoj točki  
gledanja. Oposvatori je paralelni prostor u kojem se prihvatilo  
determinizma svote koje se predmetom svote promicaju.  
Oposvatori ne otkriva, Oposvatori ne ruka, Oposvatori samo  
promatra razjed



## Manifest „Zenit“

Ma smo se udigli

U Zenitu ljudskih značenja oblikovala se u zanesenosti  
nake otkrića kompleksnost i pokazala nam pravokutje  
a da nije dopustila da zadržavamo nepostignuto.

Mosko bili orion

Otkriveno su bile samo naše oči i nos.

U nama je bila ljubavost kritika,

u nama je bila ljubavost gardista.

Matematiko je Mosko postao umjetnost,

jer je u likovnjacima onoga svjeta

postajao njegovu lica znatno,

da bi ga naša snaga ustoličila kao hologramsku realnost.

Priredili:  
Emil Hrvatin  
Gordana Vnuk  
Ivica Buljan  
Goran Sergej Pristai

### Antichitracafalco harrisi

Performans koji utiču na  
miksiranje, razgradnju, rast, i  
u krajnje umjetnik uzima status  
umjetničkog djela gdje je informacija  
gledana izvanosti realnosti  
svakodnevne izvanosti i njene  
nemaštije.

**Keywords:** *Business, Marketing*

Stimam cipe nu poadetave uzvedene  
 Na gotave vum doudadipate  
 Fumbarime

*Estetika nestajanja*

„Svevi su utiško polutniji što više opaseniji i što utiško re-  
lekti.“ (Ovid Vindol)

## Estetika: studiari

"Ko se dogaja s pukom dušnim vremenom?" (Karl Theodor Lehmann).  
Lehmannov koncepti odnosi se na  
upotrebu konstanti i predstave koje  
odražavaju vrijeme kao jednu od  
mogućih kategorija konstanti, bilo da  
se radi o predstavljanju izrazite  
dužine, predstavljanju u logici se  
konstanti upotreba konstante ili u pred-  
stavama postavljanje izrazitih

**Termination: how/when**

U Dugoti gotovo nepostojelo, posredna razmatranja su u svrh čika i razgovorima istraživača, proizvođača, krmičara i tesar čiji fokus razmatraju. Na čuvanje razmatraju primatoloz Rachel Rosenthal. Primatolozima kazalište radikalno odvođenja razgovorima u modelima razgovora kazališta, ukazuje na njihove opće dimenzije u različitim kazališnim formama, konstruirajući vizualni jezik fragmentarne dramaturgije. Antitezičnih prototipova, autobiografskih ispričavanja, eksperimenta izlaze razlike. Ukazuje da su politički projekti koga tiradiziraju umetničku praksu.

## Pharmazie (1991) 46, 111-112

Producersko-kreditarska unakaz za  
svo stvaranje iz fuzionalnog dijela  
Belgije (Jan Fabre, Rinau,  
Nestlécompa, Wm Wendekebyca)  
te njihove produkcijske prava  
(Kamiteator, Piamozit, kiselinski  
izotilat), koji su se pojavili  
početkom osamdesetih: napuše u  
radikalnom obliku performansa  
(Belue i tablica Epigonometeor  
Jana Lucowera). Enfilage trista, a  
kasnije u novom obliku

tvorbeni. Sve epizematske umjetnički razliki su svoje pospješujuće iskrice su koje je jedina moguća zasluga našeg talenta.

## Discussion

Oznaka za čitav snajp suvremenog, plasnog kamazita opređenog licu nam pokreta, mjerjenja priaza, cjeleknog dopadanja (mali utjeti-ka trasa).

DEEM (Informal European Thesis Meeting)

Među evropskih zemalji proizvođača stonova 1980. s ciljem povrativanja racionalizacijskih efekata konstituiran je 1990. organizam koji je planirao posetiti, kao što Evropska i uz predstavljanje talijansko-italijanske modifikacije

## Thomblast@2016 tester

[illegible]

### İşletimsel kanalları network

Idėja o poveikingu kanklinių pro-  
duoceriai būsia Jugalvaga.  
patikima pastatoma situacija  
IPTM =

### Karlsruhe manifests

*"Sufetstvo zatvara na umjetnički odjedreć koji članovi pričaju uz svoj pamti kazalište čudo a izvještava dječak fantazije a i njezinih snova, a koji je naposljetku postao da bi se u cjelosti shvatio smisao predstave koja je tako. Ponikla na i njezinih, što je novog djelovanja (Raffaello Sanzio, Berni, Kiki plet, Hans Dornes)"*  
*(Klorka Veski)*

University of Illinois, Urbana-Champaign

John Insarovsky speaks at a meeting

## Interpretation: predictive.

## No delinquency

Glazac je u ovom stripu kao plemić iz prošlosti, u zadimljenom (Crug), umjetnički figuru (Schlemmer), atletičar (Artur), zvečak (Schneider), čuvar (Thore Rauer), no glazac (Hirly), nitko (Hapote (Hirly)).  
Svaki je tip u toj istoj konstelaciji glazbeni subjektivitet u određenoj fazi ili konstanti postanka.

## Discussion

"Niste je razbijeno u transformaciji stvari. Poput stala na kipu morate upotrebljavati silu kako biste iz kamena oblikovali novi predmet, tj. oblik. Mi niste je svađano postizati, jer ona nije usvojeno protiv gladiata, već protiv klase pasivnog radništva." /La Parra delo: Hana/

*Nyssa dramastollia* L.

"Metofizički postupci jukstapoziranja različitih tekstova, književnih žanrova, pojedinih stilova, kako bi se u prividnoj konfuziji lingvističkog i stilskog književnog zadržala sama harmonija koja zbunjuje gledatelja [koji] tek mora osnažiti čudotv." (Kordana Trakić)

*Nereis dramaturgella* II.

„Nova dramaturgija stupa u sferu vizualne i akustične dramaturgije. Unutar ova dva koncepta i re vitje name teatralnog, upostavlja nove forme kao vidimo i čujemo kazališnih elemenata. Bavi se sekvencijom i kompozicijom prostora (i vremenom) scenog, kojeg predstavlja kao tekst.“ (Ivana Stanković)

## Nerve conduction study

Kao što je i ina ambulantom edno  
de tehnologije, i poštenje brejka,  
trajni, njegova kufica spomenik  
našim de sušine same konošine  
umjetnosti. Događaju se riježi  
vlastiti tehnološki generacijski  
kroz vaspitni i nastavni arhitektu-  
re. Pitanje naših tehnološki vije-  
stih svedenjaštva (po "šest li  
tehnolog nadomjestiti gluma")  
su stvar razvoja komuni-  
kacijski modela između svih strano-  
te struktura i glodaka.

Nový kanálite za novu dieťu

Stiles seedlings in spring



Iskukarn, kroy dpeti medhake kul-  
ture podastrygwaya baške vyznash-  
y oshchenniy strukture

## Tiamaziti diltiazem

Govedar i kazalnici Inoka, K. G. Črag je zastupio. Mišljenja su je stupio na scena tako što je izveštačevim portalu iskazao i činjena. Ali ne zaboremo da pošto je plementa artifičijalnost "Plementi dilatiraju, osuđujući korpeći, dokleko teškim" i, poslušanim glasa". Mjehove predstave čisto izgledaju grubo i sužno jer ne brzo o osjećajima estetskim kategorijama. Plementi dilatiraju istražuju bezkompromisno [traga i nekomercijalno] temelju lokalne probleme, Mišljenja pjenja [trajsko] Mijahar na stekle

**Phonon Scattering**

[illegible]

### Portuguese

Najveći kuznara projekt 20. stol-  
jeća jest posrednje Artanda i  
Bachta.

*Postmoderna protivna ili*

Postmodernizam je bila oprečna i modernu shvata na neposredno i stvarno predodređenoj, ali se opre u njemu dubinski oblikuje, konvergira uz njega koji bi dopunio da se razjedini: dođe čitavo na namogućnost, ali koje se razupute u novom predodređenju ali se kako bi u njemu shvatio, već da se time bolje izjasni oprečno kako postoji ona razjedotivna. Umjetnik, jama postmodernizma, u položaju je filozofa: teži li ga piti, opre što ga stvara, kao rođen već upotrebljenim sredstvom, da se o njemu ne

neke sušiti na otvorenom, jednoga  
odložiti na suho, odložiti tako da  
se na taj trikot, na to djele primie-  
njene poznate kategorije" (Jean-  
François Lyotard).

## Postmodernism:

"Post modernističko slanje baci li u tupo da izravno pokušamo smagati krutost krutostima? Debeljka komu se dala, koga se nas nije rešila, kaj je a stvori upravo oslikavati krutost, kaj se tako ne grešimo, a da se sam nije znao, namu na koga Predmet, pošto etiplofreni: sličnost Predmeti? Ali: Bolnik: 'Bolnik' (Miloš Trifić)

## Postnatal development II.

"Postmodernizam ima više lakota i negiranja kriterija i mase ne upotrebljava još pojma da li su opasne one što se događaju kada je pojam modernizma ugrožen: on mijenja stvari i tražidje koje nije bilo moguće kombinirati pod pojmom modernizma zbog estetske cenzure ili čvrstoća transforme. Stoga je stvaranje transforme jedne od glavnih točaka istraživanja modernizma kriterija. (...) U dovedanju godinama više nije pogrešno najprije shvatiti na primjer metodu Gledajući, istražiti i stvarati transforme." (Karel Dž. Brelvić)

## Discussion and conclusions II.

„Nakon pete Božićnog mlađi izlazi turneja na Zapadu, a moda rjima i knažića lpuša. pocrniti su prvi svi jan kolegama u takozvanom 'acmija ma u mlađi'. Pravo loša vjesta u

tehnologije umjetnosti, naša tehnologija i industrija su u zemljama, na se sličima statom tehnologijama, pa je i naša umjetnost u osnovi a nastavlja se, temeljitim kazališnim konceptima koji se spazno promjenjaju na Zapadu. No mogu misliti da je priprema tak poine neobavljena, a tako se zapravo dogodio to da umjetnici 'umjetnici u umjetnosti' umjetnostima kazališta, što će sebi kazalište nastalo na područjima ekonomskih, pa i kulturne moćnosti, a Amerikanci, Brazilci i Francuzi.' (Gordana Vakić)

## Fortwahnstreamen ■■■

„Kaže se mainstream sociološki teori-  
ma koji se odnose na određeni karni-

Uzrok pogube, čini mi se da termin postmanstruizam ne može biti apro- prijalan u smislu objedinjavanja ili stvaranja instrumentata za tumačenje nekih kazališnih poguba, s obzirom da on također označava jednu socijalnu pogubu." (Uman Bengt, *Postulat*)

### Supplementum

»Kajenje morate ustaviti, pa tek  
petem strogoletu. Samo tako postat  
čete resnično oblikovatelji svoje  
volje. Samo tako vate če volja  
neprikladno sentimentalizirati, razp  
za modernost. Samo tako konstruirat  
čete »supramodernizem.« (iz pro  
grama Glasnika Helosa za pred  
stavo: *Requiem* [smrti])

*Setonix troyana*

„Mašina za koje ljudi rade, od društva do društva, spolnoobijaviti može iako.“ (Maurice Maugeri)

### Tráfico I

"Tijelo je ispluzana površina dopadaju, mjesto razmišljanja i osjetila (koje uvijek služe za razmišljanje i osjet) i oblik u razmišljanju. Zbog toga govoreći još jednako potpuno općenito: tijelo u svijetu i, preko njega, destruiranje tijela." (Michel Foucault)

## Table 11

"Ne muncim razumem țigole. Ne muncim și anulăm. Muncim și nu oprim. Odată mi se restituie muncim și bulet, bulet de la mine nema munc și la treabă muncim." (Henri Miller)

Totalaarzaam i samgetnoet ve (m)  
villenren

Šte poglavlje a zagnat: manifest  
Lambacher nadaklet kritike tist-  
stestur mehanizma vlogi, kajh  
do so i umjetničke produkcije, a  
negacijom a zagnat naslov prvog i  
izvjetkom izvanjaj sugovornik  
Rozmarin. Krepit polozaj a odno-  
sa umjetnosti i ideologije nalazimo  
je manifestacijske snove a umjet-  
ničkog autorstva, stigmatizacija  
Nene Klementine Kunst, vopitje  
tja tje u ideu socijalističkog vinnia  
razumio po ovim postavcima.  
Slovenia in Bremen, Kandelj in  
Slovenia.

diver subjektu postavi kognitivno zadatke u odnosu na drugu subjektu. U predstavi Vlade Republike „Krugovi uspeha“ lik – pisano ime, koje upotrebu predstavlja samog sebe kao upad natuma. U organizaciji predstava u ljubljenoj igrovi je bovena slovesna i slikovna igra. Teatralni, koji je u taj simbolizacij i sledi kao prepoznati kao igra Teatralni u koe takve kao strano u tipičnu predstava. Na Bankama izjavu na IFTM ove produkcije upotrebu igrova Realnog igrova je Richard Castelli, francusko predstava, koji je u tom kontekstu igrao na svim npr. upotrebu Upotrebu, andirigra ove Republike kazališta, je dramaturški koncept na kazališna Reptička otkriva različitosti.

**Vrijeme** - prostor - subjekt  
 „Jednako vrijeme više nije jedino  
 vrijeme opadajućeg Vremena malina,  
 letova, vrijeme rano, puko-  
 šeno, sekunda-paralela, na političku  
 strategiju, sve više odabirajuće  
 vrijeme — Kol' razgledava vruća a pra-  
 stajem i vianstajem: otvara se jedno  
 vrijeme a oca-otaca, jedno hipno-  
 vrijeme, puna kojom čvrstih nakada  
 na meću meću nakada“ (Otoka Džurković)

vrijeme - **Frustar** - subjekt  
 „Branim svojih isti otporaj  
 materijalno ukonost, apokritas  
 nepokretnost borjebovne. Mi  
 idemo uzast perikam, na tate što  
 pucanje automobila kod prometa  
 u taksima, nego tate što da svaki  
 nepokretni stane, a da se mora ići  
 napred.“ (Ostid Mordak)

svetovne - gostovne - **Subjekt**  
 „Kajalac na povorci ne govori  
 takšno, kar lada, po svetu, nego  
 govori - sledijoč vlastiti stvar - u  
 ime onog trenutka sveta kaj bi  
 interpretirao. Tam pravovremeno  
 skida se subjektivnost govornika.  
 Oti se od onoga što je prepoznati  
 preobratu se u dogajati.“ (Peter  
 Slomski)

**Zastava**  
Michel Ferenc zadržao je na svoja predstava Heibel/Skeler, odigrana u trenutku agonije JNA na Sloveniju, slovensku zastavu i znak političke stranke Slovenija.

12 YEARS OF



POWER

S T A T I O N

## FIRST TEN YEARS

### INTERVIEW WITH GORDANA VNUK ART DIRECTOR OF EUROKAZ

*Eurokaz perpetuates the Zagreb tradition of a festival dedicated to investigative theatre, such as the International Festival of Students' Theatre (1958) and the Young People's Theatre Days (then called, Theatre Days) once were. What is the attitude of Eurokaz regarding its programme concept, and particularly towards Theatre Days?*

Eurokaz is, in fact, the continuity of an idea born within the Gocolemski theatre group, of which I was a member. At that time, Gocolemski, together with the Kayla theatre group, was the most outstanding alternative theatre group in these parts. Included among our productions was the legendary *A Day in the Life of Isaac Dobak*, performed with large-theatre puppets. The serial spectacle *Do not renounce what is not there*, involved one hundred performers; then, there was *Orchestra Microcosmos*, a production which combined Andrej Gide's novel, *The Guest-Jesters*, with Harold Pinter's play, *The Dumb Waiter*. It could be said that as a result of that project we virtually inaugurated (within a European context) the principles of juxtaposing different texts, i.e., of the methods of 'new dramaturgy'. In 1974, our group was approached with a view to organising Theatre Days, an international theatre festival conceived as a form of continuation of IFST. Organisationally, Theatre Days came under the umbrella of the Centre for Cultural Activities (CCO), but its programme and intentions were oriented towards the festival in Maribor, which at that time was the foremost European

festival, managed by Jack Lang, the then future French Minister for Culture. The enthusiasm and visibility of the phenomenon of student theatre was slowly declining, while the new directions that were to characterise the 1980s, and which were to bring Eurokaz into prominence, were yet to be articulated. In other words, Theatre Days emerged in what could be described as a period of hiatus, during which we chose to demonstrate the new organisational models to which investigative theatre was turning in its search for its own public, with the result that 'good' theatres - assessed primarily through the relevance of their principles - outwitted in importance 'good' productions. The matter of organisation became a question of aesthetic: the weak character of the festival becoming exceptionally important. Festival discussions were simultaneously translated into two foreign languages: a daily bulletin was published in English and French and, since something and the exchange of experiences between visiting artists represented a very important element of the programme concept, the groups remained in Zagreb for the duration of the festival. In these days the situation was exceptionally favourable in all respects. Quite contrary to Theatre Days, Eurokaz could never afford all those things which are absolutely essential for the success of any festival.

The term 'young theatre' was designed to emphasise existing distinctions between the professional and the amateur, the student and the institutional, as an exclusively administrative category. In those days Maribor was, by virtue of the nature of their registration, a phenomenon of European scope at the level of the Spanish Tolosa group. Both groups were involved in Theatre Days, but whereas Tolosa contributed the spiritual essence of the energy which, ten years later, gave birth to *La Fura dels Baus*, Maribor became moulded by its *drinks symphony* (which of itself) in no small measure the majority of interesting things essentially and in brevity - this seems to be one of the constants of Croatian theatre

Up until 1977, Theatre Days productions were staged in the form of bi-annual blocks, although we were already keeping vital information links and contacts, thereby keeping ourselves fully informed about everything that was happening in the world of theatre. Personally speaking, that continuity of information from these days proved to be tremendously important as by so Eurokaz was concerned in actual fact I could speak of it in twenty years of consistent monitoring of theatre events around the world.

In 1980, the management of the Dubrovnik Summer Festival offered us the opportunity of moving Theatre Days to Dubrovnik. With reference to the Zagreb period, Young People's Theatre Days of Dubrovnik (then called, Days of Dubrovnik) marked the turning-point from organisational questions to aesthetic matters - in the particular case, theatrical in open space. For ten days during the month of August, Dubrovnik rubbed shoulders with the very top of the state's premier league groups which, in the 1980s, were experiencing a veritable 'boom' and which performed in the open. Such groups included Bred and Pappet, *His Comedians*, *Day Trip*, *JOJ*, and then there were *Bravdo* as *perestroika*, *Scen 3*, *Radost* (forerunner of *Flamingo Wave*), *Wastax*, *Thop*, and many others.

Within the framework of the festival the project entitled *Summer Afternoon* was also organised, with two foreign and two local groups taking part and which was staged in five different venues, one of them being the city's port. One of the most positive aspects of Days of Dubrovnik was that it constituted a desperately needed injection of fresh blood into ideas destined to open space, and which in this day follow the anticipated matrix of performing the classics in those places selected according to the principle of a direct metaphor, such as *Julius Caesar*, in front of St. Saviour Cathedral, and *Hamlet* at Lovranje. What we offered was to bring his back to squares and streets, the same impetus that was concurrently transforming the *Angoulem* and *Edinburgh* festivals. In other words, Dubrovnik was provid-

ed with the opportunity of being in the centre of the theatre upheavals occurring in Europe and in the rest of the world. However, while the mentioned festivals (themselves as old as the Dubrovnik festival) were evolving, thereby managing to maintain their prominence, the Dubrovnik Summer Festival disappeared from the theatre map of Europe a long time ago.

With minimum financial support we created more performances than the rest of the festival put together. But despite the fact that the number of our performances and that of the public which attended them, combined with the quality of our programme, amply demonstrated how a different approach is able to create a successful and relevant festival, it became obvious that we had been too ambitious for the prevailing political and mental atmosphere of the place. We were regarded as a dangerous provocateur to the 'bacterially sealed' city. *Gavella* (the water columns), to paraphrase the description of the situation by Branka Beasovic, director of Theatre Baga. Ultimately the situation was resolved in the time-honoured manner - by bombing the young and by 1963. Days of Dubrovnik had ceased to exist. Meanwhile, the Dubrovnik Summer Festival has, even until now, failed to deal with the dilemmas and anachronisms of its programme and organizational concept.

**F** What would you say were the permanent weaknesses of Dubrovnik from its outset? Did you regard it as a one-time-only project, or did you already have the concept of a festival process in mind?

The very first Dubrovnik festival of new theatre was held in 1957, ten years after the last Theatre Baga, the primary intention being to fill the information gap created by a decade of the absence of any significant contacts with the international world of theatre. Foreign guest tours were a rarity, and even those of dubious quality. STETP (the Belgrade festival) was lodged firmly in the aesthetics of the 1930s and genuine investigative incentives were notably absent. The situation in the theatres of Croatia was little short of catastrophic - as indeed it

is today. At the same time, Europe was experiencing a veritable 'boom' of new theatres in theatre - which, I must point out, was among the first to reappear there - and which today form what is commonly known as new theatre mainstream. The opportunity to show it all in Zagreb presented itself during the Univeriade, and I offered a completed programme to the organizing committee. That, almost private initiative of mine was supported by the same people as the COO who had been involved in Theatre Days (Mladen Dzelaković and Branka Petek) as well as by Mrs. Ksenia Belic at the Ministry of Culture.

Meantime, and for all the foregoing reasons, the first Dubrovnik concerned itself with the situation in which we found ourselves following ten years of barrenness. The concept of the programme was designed to highlight the changes that had occurred during that period - first and foremost in theatre becoming receptive to high technology, to the visual approach, to other media, to the art of dance, thus demonstrating that theatre as such was ready for and open to the timely adoption of the contemporary experiences of the time. So it was that the famous 'big names' in new theatre appeared that year in Zagreb, to be powered by Dubrovnik at the very start of their ascent to success: La Fura dels Baus, Roosa, Studio Hinderks, G.B. Cossetti, Erypon, and others. At this juncture it should be mentioned that, for the first time in our own environment, comments about and reviews of productions employed the term 'post-modern' in the theoretical and critical discourses related to theatre. The effect of the festival was one of shock: suddenly, something important was taking place, something which had ended the mighty paw of Zagreb's theatre establishment, while the focus of the organizational, artistic and technological experiments was so real and so different from the 'left' postmodern of ESK and OMT (International Festival of Student Theatre and Young People's Theatre Baga) that it instantaneously revealed the presence of Croatian theatre as a modernity in the mould of Danish Gey.

It is a curious fact that the majority of Zagreb's directors and actors never attended Dubrovnik productions, indeed at one time the Academy of Dramatic Art actively encouraged them to avoid such unbridling influences! Needless to say, a theatre which is emerging - despite a ruling theatre practice which continues to cherish realism, psychology and illustrative quality, and whose ultimate achievement is the concept of a global metaphor - is regarded as dangerous because it calls into question nineteenth-century theatre concepts, which are focused as the only possible concepts by those comfortably entrenched in their respective positions, and who are unable to see beyond their own provincial back garden. As to the strength of Dubrovnik - suffice it to say that although the first Dubrovnik festival was the element of the cultural programme staged as part of the Univeriade, the success and power of its programme ensured that it not only outlived the Univeriade but that it became a regular annual manifestation.

Each successive year has seen a different programme credo which was always aimed at bringing out the most important directions of development in the world of theatre. What were the guidelines you followed in selecting productions for the first few Dubrovnik festivals?

One of the most outstanding features of Dubrovnik is indigenous selection: also, recognizing relevant artists who are on the threshold of their career, rather than mischoosing the programmes of world festivals. Many of today's great theatre personalities performed in front of the Zagreb public before those of France and Germany, and for many of them, Dubrovnik proved to be a launching pad for their journey to world-wide prominence. Dubrovnik is no more British festival, and such an approach has - on the one hand - ensured the participation of prominent theatres and theatre groups at a time when we were still in a position to afford them, that is to say, before they were able to command 'world' prices. On the other hand, however, by refusing to hew too close with European mafia-style associations and their favorites we were

losing money. As far as the credo is concerned, I must stress that beside the all important investigative trend' element of the programme mentioned, Dubrovnik has always made equally rare that great magic, namely that an above boards do come to the festival and that their artistic careers are closely followed. At one time or another the programme included powerful and creative personalities who have stamped their own indelible mark on history, such as H.J. Sjöberg, Achim Frey, Jan Fajst, Robert Wiene, to name but a few. Unfortunately, these days the majority of such productions are so expensive to produce that an entire annual goal would be insufficient to cover even the fees. This is why so many projects under negotiation fell through, an additional reason being that links with prestigious theatre houses - whose guest tours are prohibitively expensive. Despite a mutual desire, we were compelled to abandon the idea of Robert Lapage and his production in the Royal National Theatre in London, of Hans Peymann and the Vienna Burgtheater, of Frank Castorf and the Deutsches Schauspielhaus, of Robert Wilson and Schaudstein am Lebensart Platz, and of many others. If Dubrovnik were to be afforded the same financial support by the City and at European level as that enjoyed by Svenska and Macedonian festivals created in the wake of Dubrovnik, but which, programme-wise, are inferior to Dubrovnik, we would be in a position to attract even more prestigious names to Zagreb. The very next year, following the first Dubrovnik I attempted to base the programme concept to an even finer edge by inviting exclusively unknown artists from the USA, for most of them this was their first tour in Europe. Realization of high-tech procedures and its ultimate consequences I discovered in the work of a few artists from the USA's west coast. (San Francisco, Los Angeles). They showed what happens when, for instance, an actor is launched from the stage, to be replaced by robots and machines, when the theatre of image replaces text and the spoken word in their totality. An onslaught by state of the art technology, simple common models, an insistence

on the national character of the emotion (there is nothing beyond that you are now watching) - that was some of the features of selected productions, which were in 'very much American' that the European public found them alien and simplistic. That particular event turned out to be one of the most controversial, but at the same time one of the most valuable European festivals. It is only now, with two-year hindsight, that we are able to understand comprehensively the importance of these American artists and the influence they had on the European generation of theatre 'computer scientists', advocating the cold language of technology as one road towards twenty-first century theatre. The simple models found in this particular segment of American theatre, as severely parodied by our official critics, were later to be found in the productions of many European artists. Indeed, the models expressing "... distrust of the entire elevated sphere" (E. Munk) produced by the youngest generation of Russian directors and choreographers (Mikhail Fokine) are totally dominant. As time passed and as the new language became accepted the very thing that had been initially attacked in American performances became laudable in the European eye-eggs.

Following the American block we decided to produce a point of issue we had chosen to argue in the beginning: tradition, text, 'the actor' - while at the same time observing what happened with them after they had gone through all the phases, from radical negation to total disappearance. No longer isolating on the spectacular quality of a performance but rather as scenes of energy consumption, or conversely, on the 'cold gesture', the 'new dramaturgy' combined different texts, theatre genres, historical styles in order to find - in the apparent confusion of linguistic and stylistic rubrics - the seed of a new harmony putting in the observer. The artist's primary preoccupation is not to make the public understand the performance, instead, he multiplies the layers of meaning to a point where meaning is differentiated (in abundance of meaning being the very reason for such obfuscation) when meeting

escapes rational explanation. A few years down the road, 'new dramaturgy' expanded its definition within the concept of post-modernism, which allows in what ways different cultural models can coexist in the creation of a new theatre language.

The foregoing examples illustrate that European power did insist upon a single direction, but that it has always endeavored to present the diversity and the platform of different concepts of aesthetics which, in the course of the 1960s and 1990s, were representative of the development of European and world theatre, including those that have appeared on the fringe and which are as yet unrecognized on a wider plane. This relates in my short list - a very personal selection - of artists I attempted to bring together under the common denominator of neo-classical theatre. They presented certain productions that now enjoy cult status (Society of the Future, Sean Staines, François Truffaut, Ian Straker, François Truffaut, Ian Straker, Sean Staines).

Sometimes, however, productions were grouped according to topographical principle, depending on whether we had come across a rather strong director of development of contemporary theatre in any given part of the world. We also observed the focus of interest shifting from west to east, and then to other continents - the American bloc was followed by the Russians, the Germans, the Latin American and British blocs and then there appeared a new generation of French directors; this year it is Japan that is the central focus. In Japan, where Bushi dance has lost its power, we came across some interesting theatrical phenomena which could again attract attention to the theatre of that magical land.

**Q** Is it what manner did Europe follow new theatre with regard to production? Its predominantly international character imposed a need for more efficient mode of liaison, media that would ensure maximum exchange of information and mobility. How did European artists shape their own theatre?

In 1990 Eurokus hosted that year's annual Congress of Individual European Theatre Making (EETM)

which today is Europe's most influential theatre network and which participants in shaping cultural policy on both a pan-European level and at the level of individual States. EETM grew from a need for closer cooperation between organisations and manifestations devoted to the promotion, organisation, production and distribution of professional, innovative theatre and other scenic arts. The congress in Zagreb was the first to be held in a country of East European provenance and was attended by some 300 people - festival and theatre directors, producers, managers, programme advisors, and others - who exchanged ideas and experience related to theatre management, sponsorship, computerisation, and similar matters.

However, despite the fact that I was one of the founder members of EETM at its first meeting in Helsinki (during the time of Days of Dubrovnik), it is becoming apparent that, after almost 15 years of its existence, the present-day EETM - which formerly played an extremely prominent role in the assimilation of new theatre directions but which is now driven by market logic issuing from the centres of economic and cultural power - no longer exists for the needs of some other sets of aesthetic values appearing on the periphery of Europe and in extra-European cultures. It is again such as these which require a different approach to theatre production, as well as new models of perception and a quite new theatrical and critical discourse. This is why Eurokus, always endeavouring to remain permanently one step ahead of the rest, has for the past two years been engaged in building a network that would surface fundamental problems of theatre to their former central position, those essentially artistic problems which EETM, in its more for power, has ignored for far too long.

In addition to all that following the fall of the Berlin Wall, EETM - whose membership until then comprised exclusively those from West European countries (for a long time I was the only representative from 'the other side') - viewed Eastern Europe as merely another area for the subtle expansion of its cultural imperialism, behaving as though

nothing had existed there before its arrival. Through the medium of cinema in theatre management and technology the West also exported its own theatre language, with the result that everybody's productions began to take on a similar appearance, to use the same theatre language, since it had proved to be efficient on the international market. Ultimately, this led to a uniformity of theatre landscape right across the board. It is always the same groups that we see at festivals, and they happen to be those which never give rise to perception-related problems, while at the same time the circle is closed to all that is radically different, confusing, that which emanates from the edges of either Europe or the world, introducing offerings of artistic concepts just as strong as those which, at one time or another, had been born in the 'centre'. Bearing all that in mind, efforts should be directed towards the creation of an environment, a partial point of theatre, so to speak, that would not be market-powered, a theatre which demands a different kind of concentration and where relevant problems would be elaborated in a serious and responsible manner. Accordingly, and prompted by the fact that a two-day Eurokus period proved to be insufficient for the realisation of all my ideas, I have for some time been entertaining the idea of finding theatre premises where, on the basis of the above diagnosis, possibilities for different deliberations of theatre could be investigated in an international school of theatre and through an adequate artistic programme. Since at this point in time the prevailing political and cultural forces in our country make such a project unfeasible, I have turned my attention to other countries. As a competitor for the post of director of the largest national stage in southern France (Chapelle de Doux), as one of last-chance candidates I was short-listed as the candidate of the Mayor of Doux. However, due to the fact that the candidate endorsed by the Ministry had been rejected in the second round, a rush of political infighting was triggered, the Mayor refused to endorse my nomination and the whole competition process was repeated. The important thing to

come out of the whole affair was that I achieved my high placing on the basis of the programme I presented, a programme which, and in my opinion, generates no intrinsic whatsoever in my own country.

**F** *Next, in those parts of Europe, at a certain point in time you have been the promoter of a new generation of directors in what was Yugoslavia. What reaction did they meet with, and what impact have they left within a European context?*

The area and the concept of the Balkans is a unique one in Europe due to the incommensurability of its cultural memory. The generation of directors promoted by Evska (Toufik, Zvezdovac, Borovic, Petrovic, and the Bulgarians, Stancov) knew how to make use of the diversity of cultural influences, providing them with an immeasurable wealth of references. Life under a totalitarian regime gave me an experience apart which transformed Western influence in a quite specific way (especially if one bears in mind the fact that the Yugoslav version of Communism did at least show a flow of information between ourselves and Western Europe, which meant that not only were we aware of everything that was happening there, but we knew much more than did our Western colleagues). The combination of all those elements led these directors to create a theatre language which caught Europe by surprise, leaving it perplexed that language handed, with no small degree of ingenuity, different styles and genres, directing and acting methods, rejecting not only the traditional artistic forms of their own environment, but also the forms of western 'mainstream' itself. It may have seemed, on many occasions, that one was watching the already seen and familiar (international, often conspicuous use of known models, sometimes very recent ones), but the theatrical language of sophisticated over-ownership (since those people knew it all) did not concern itself so much with the structure of it all as it did with the manner in which heterogeneous elements had been composed into an entity, and how they related to that entity. The procedures in question demand not only a change of

the perception model but also of theoretical and critical discourse, a subject that will be elaborated later on within the concept of 'post-mainstream'.

It is only now, today, that the theatres of Europe have come to recognise the notion of 'multi-culturalism', which we have been promoting for a full decade. Now, this concept has become fashionable at festivals, symposia, round tables and similar gatherings, where it is discussed without any real understanding. For example, a project boasting a multicultural dimension is awarded of receiving a grant from European institutions. But while the majority of 'multicultural' projects exhausted themselves as a result of social pathology based on the principle of the artificial combination of a few Indians, a few Africans, a few Englishmen, we have actually lived a multicultural life, naturally and spontaneously. Here, I am not referring to far-flung festivals, connected in accordance with the previously mentioned 'European' principle of lumping together the peoples and nationalities of the former Yugoslav State - so-called 'horizontal multi-culturalism'. What I am talking about is 'vertical multiculturalism', in which an artist, whether he be an actor or director, manages by way of self-analysis to hold together a 'maximum of impossible combinations' of his own being, from the assimilation of new theatre to the subtextual, vital aspects of his basic cultural issues. Just as Roland drew original ideas from the traditions of mythosis, ideas that reached their apogee through Grotowski and Kantor, who became one of the most important points of reference in twentieth-century European theatre, so the above mentioned generation of directors was a truly European phenomenon, because of that very 'vertical multi-culturalism' which is most intensive in the Balkans. For me, the significance of their joint appearance is comparable with the role which the generation of German, Polish and Romanian directors played in the 1970s.

And just as Europe failed to resolve in time the problem of 'who's who' in the war on the territory of the former Yugoslavia, so it has failed to arrive at a timely

recognition of the authentic theatre emerges to be found in this part of the world. It is only today that our insular-based European colleagues are falling back on the programme of performances staged at the ITIM Congress in Zagreb, but to which, at that time, they reacted negatively. For example, one of the then most vehement opponents is, at this point in time, in Macedonia, producing *Iskole*, a multicultural project directed by Branko Brankovic, to be staged for Copenhagen - the cultural capital of Europe. Meanwhile, Slovene theatre and dance has also become a veritable theatre phenomenon. Today, the second generation (already!) of Slovene directors and choreographers is taking part in a large number of festivals around the world which have allocated special thematic segments to Slovene theatre. However, Europe has decided not to opt for authentic artists such as Toufik and Zvezdovac, who have opened up a new space for the coming generation, but rather for their derivatives who produce predominantly dance shows bereft of any true artistic vision and modelled on the matrices of 'new theatre mainstreams' which pose little or no problems of perception for European audiences.

**F** *In the 1990 *Balkan Catalogue* you wrote that Evska is dedicated to a search for those impulses which participate in the creation of a new theatre language, impulses which in themselves do not make the history of theatre, but which are changing it. In what way are you able to expand upon that? Just what is the programme concept that Evska is striving to in recent years?*

Evska has always aimed high. I believe that that the history of contemporary theatre is being made in Genoa, Tokyo, Latin America, Africa and Japan just as much as it is in New York, and that ideas of modernity can be recognised even in the traditional forms of certain environments. As long as five hundred years ago Japan's No Theatre tackled some of the fundamental problems that European theatre is attempting to deal with only now. We also bear witness to the attempts made in the field of visual arts to remedy a typical Eurocentric

concept whereby only the West is credited to the evolution of forms, while all else is labeled as ethnology or sociology. The exhibition 'Magasin de la Terre' (Paris, 1989) presented, check by check, works by Australian aborigines and by New York artists, implying that the idea which inspired such works was one and the same. I believe that a similar project could be undertaken in the world of theatre - a festival that would, for instance, feature both Jim Fokke and the No Theatre, or Ron Athey, Society Raffaello Serrano and the Colombian group, Athlete Dance, with Daga from Tokyo.

Therein runs our entire concept of 'post-mainstream'. At the time when Evska began to establish contacts with Latin America, Africa and Japan, an idea was born which we finally tried to articulate at round tables in 1994 and 1995. It is, in fact, a reaction to the already mentioned 'new-theatre mainstreams' which began to materialise in the 1980s as the first articulated movement of contemporary theatre after the 1960s and which, to a large degree, is linked to the Dutch and Finnish wave and to American theatre produced in Europe. The aesthetic gaffs and cold formalism of that theatre language had an influence on whole generations of artists, particularly choreographers, and which ultimately resulted in the vogue of imitation and uniformity within European theatre.

'Post-mainstream', on the other hand, is a concept which is breaking through from the fringe, the periphery, of Europe, or, set in a wider context, from extra-European culture. It is characterised by a blend of styles and traditions which the concept of 'mainstream' found simply impossible to combine. Ido, for instance, a ritual form with the theatre of image, traditional theatre with modern directing procedures. It refuses references from dramatic culture, especially where the artist in question comes from a multicultural environment, as in the case with Brazil or the already mentioned Balkan environment. People who are unable to understand the gut of the matter often reject this type of theatre as being old hat, hackneyed or merely ethnological. However, the use and recycling of spent models, of histor-

ical styles and like tools, is a quite deliberate technique. These new languages seek to change entrenched, habitual perceptions; they seek new theoretical and critical discourses, and it is space within which such apparatus could be fulfilled that Eurka is endeavouring to create. Presently, 'post-nationalist' artists are the radical 'Others', the 'Other' which refuses to become assimilated into the logic of the market and trends dictated by the centres of economic and cultural power. They are dealing with 'matters of the spirit', as to specific combating the 'obscure of the being', free circles of artists, for instance, is engaged in the ideology of images; there are the ones I designate as 'semiotic theatre'; they do not fall for selective, pretentious patterns in the quality of the spectacular either, they investigate energies and structures - in other words those elements providing the patterns. Consequently, this type of theatre often has a brutal, ugly and crude appearance (operating, as it does, in contrast to commonly accepted aesthetics categorically); sometimes it may appear dilettante, which I regard as a 'subtle discrimination' since it lacks the concepts of 'professional acting' and of 'good theatre'. In its essence, iconoclastic theatre investigates - unconsciously and therefore non-commercially - fundamental theatre problems, philosophical questions related to human processes as a stage.

So far, I have presented the concept of 'post-nationalism' as festivals, symposia and seminars in Bonn, Schloss Brühl, Copenhagen, Oldenburg, Kongsberg, Hamburg, and elsewhere.

**■ In addition to your role in Eurka, you have worked as a dramaturge in some other theatre projects. Do you see any similarities between combining the tasks of new dramaturgy with those of different styles and languages?**

Variety combinations are possible. The selection of text is not an artistic problem. One may combine plays to utterly different as *There's a Doll's House* and *Reel*, by Brecht, and discover in the process of their mutual interaction some strange dovetailing of sense, an incredible

spectrum of spirituality in the characters. Jonathan Culler speaks in a similar fashion about deconstruction criticism, which can "analyse one work as an interpretation of another", or, in the work of J. Derrida, "as a machine with numerous readers for other texts." In a trilogy I worked on as a dramaturge, which combined Chekov, Brecht and Rosen, we were investigating which features of texts could be found in *Reel*; who could be *Reel* in *A Doll's House*; whether a relation *Reel*-Brecht on the line *Reel*-Rosen is possible, and similar questions. The text itself provided points of support for everything. For example, a sentence by Rosen acquired a deeper, even a vicious, sense if spoken within the context of a play by Brecht, if the fields of its meaning are expanded to the maximum through new situations and characters. Sense can be arrived at by accident. Adorno, writing about new music, said: "A twelve-note technique composed has to wait, like a gambler, to see which number is going to turn up, and be happy if it turns out to be one that makes musical sense. By himself he speaks explicitly of such joy when a note-new happens to bring about totality."

Individual parts of the mentioned trilogy were being produced within different contexts, in *Lyubljana*, *Zagreb*, *Wroclaw*, *Berlin* - which added yet another dimension to the whole project. We brought Albanian actors from Skopje, with a production of *Reel*, to Bergen and counterpoised them with Norwegian actresses with whom we had earlier produced *A Doll's House*. The result was interaction not only at the level of drama texts but also at the level of different forms of language in both style and acting, different cultures, different temperaments. In language together the furthest of the far north and the ultimate South we created a veritable "European soul", stretched and stressed to the maximum. Ethical elements of Albanian acting were set and investigated in an encounter with cold Norwegian formalism. In the second part of that production, Norwegian actresses took on the female parts in *Reel*, but with repartees from *A Doll's House*. The result was rather fascinating.

Since all actors were performing in their mother tongue, the Norwegian public was under the impression that they had been watching a national performance of *A Doll's House* from the start to the end of the performance, whereas the Albanians thought they were watching *Reel*. Those who understood both languages had an impression of Norwegian confusion. What they were actually watching, however, was the theatre of 'national' - he who knew least was closest to the truth. The production was entitled *Three Actors waiting for Reel*, and I believe that within the new European dramaturgy it represents one of the most radical approaches to a work of drama.

**■ How did the war situation affect Eurka? How did foreign artists react to it?**

War broke out in Slovenia on the third day of the 1991 festival, but it did not seem to worry the artists one jot. They believed that taking part as Danica was important, regardless of circumstances. Many of them made their way by bus along cramped roads, and at that time, apart from journalists, they were the only ones trying to get into the country rather than out of it. All productions were performed with the exception of just one, the reason being that a truck carrying the set design was commandeered and used as a barricade somewhere in Slovenia. The artists' return home posed significant problems: the airport was closed, it was no longer possible to travel through Slovenia, and eventually we had to evacuate them by ship to Italy.

However, despite the extremely difficult conditions under which the programme was being created during the war years, not only did Eurka never miss a single season, it also had to maintain the high quality of the productions it staged. It was no simple task convincing theatre people from outside the country that they would be in no direct danger in Zagreb, although even that remained questionable, as the missile attack on the city - which occurred on north-going to the start of the festival - was to prove. What really matters is that the many artists who took part in Eurka during

that period, such as Françoise Sangry, later on actively involved themselves in moulding public opinion in their own countries, in collecting testimonies and in organising discussions and protest meetings.

**■ In addition to all these problems Eurka also had problems locally - scandals related to personnel changes in ZalaM over their shadow on Eurka as well ...**

Organisationally speaking, the first Eurka was limited to what was then the Centre for Cultural Activities (CEK), and when Gellade assumed the management of the new building housing the Zagreb Young People's Theatre (ZalaM) Eurka was automatically merged with the theatre. Everything was fine until ZalaM began changing its directors every few months one of the most misadventures of them, Ilya Medvedev, even wanted to abolish Eurka altogether. Luckily, it soon became apparent that Eurka was not prepared to be down and out, it could not be destroyed at that easily. Whenever the case may be, I am convinced that in order to avoid similar situations arising in the future, the administration and despotic behaviour of various directors, the only real solution is for Eurka to become an independent organisation in its own right, just like the majority of similar world festivals, negotiating contracts with its partners, with theatres to which a programme is performed, and with institutions able to provide other necessary services. It is only this year that we have accepted the hospitality of the Centre for Dramatic Art, which has provided us with office premises, technical services and certain financial support.

**■ What principles have you adhered to in making your selection of local works, and where do you place Croatian theatre within both European and world contexts?**

As far as the selection of Croatian theatres is concerned, we can hardly be expected to do anything of any real significance. The truth is that Croatian theatre has been subjected to long-term, systematic destruction by the same people and

these cynophants who still hold the reins of power, and that it would take at least ten years (and even then, only after a very radical change) for something relevant to occur in our theatre, something that would be interest-provoking and that would extend beyond the borders of our land. It is as though we have been struck down by some "Gnostic theatre syndrome" which, from the very outset, smothered any thing that takes one step beyond prescribed lines. One only has to look at the way Kálmán Mikszáncz gave up on the *Lullaby of Gypsy Jugglers* - which could easily be described as our only futuristic drama - and go into such texts as *Autumn's Child*, or *George Pászti*, who, rather than developing further the pathos of

Göbörös (The Bump-back), chose to abandon his artistic adventure and ended up directing spectacles such as *Omnes*. And why did all these Gnostic directors, who today complain about the "terrible times" they experienced during the previous regime, in which they were unable to achieve full "artistic expression", not go abroad; why didn't they just leave the country? Simply because their interests were more important to them: not one of them had the courage to display Romanian- or Czech-like dissidence when an entire generation of theatre and film directors left their imprint on history, often beyond the borders of their own countries.

On the one hand, then, there existed a problem involving personal courage, ethics and morals, while on the other was an intolerance on the subsequent authority of Eusebio Gheviță, used as an ally by those epigones who created a myth and a legend around him. Slovianska and Macedonia were fortunate inasmuch as they had not been subject to or bound by such an authority, with the result that their theatres are much more open, places where interesting things happen. And the strange thing is that people have never really read and understood Gheviță in his fullness, for if they had they would have recognized certain dimensions in his texts, certain lines of force reaching upon problems which the theatre of Robert Wilson concentrated on. Gheviță was an exceptionally curious and open artistic

personality, one who wanted to direct *Empire* in the manner of Pasolini, employing cartoons, and he certainly does not deserve to be petrified in the mould of literary theatre.

In addition to all that there are the problems of criticism and of education in theatre: in other words, the problem posed by the Academy of Drama Arts. It is always the same people who write reviews, who select productions for festivals, who sit on all the editorial boards and on all juries, commissions and committees. Their discourse is moribund, it does not evolve, they favour the status quo and general stasis, regarding with a proper suspicion anything and everything which stands apart from the general image of domesticity. Just take a look at how these same critics wrote so negatively about IFRE, only to become at today, and the same applies to Theatre Boys. And then, take a look at their writings about Bunkar. The younger ones are poorly informed, their theoretical base is meagre, and they regard it as an ultimate achievement when they write some second-rate European manifestations, or political and social festivals such as the one in Cordoba in July. They are blithely ignorant about the festival programmes of Polvoşag in the 1980s, and about the Sommerfestival in Hamburg, and about theatres such as Frankfort's Theater am Turm. True, there are a few exceptions, possibly two, who write about theatre in a responsible and intelligent fashion, but they are denied access to the official media. In its earlier days Bunkar was supported by Slovianska and Macedonian critics, whereas

Göbörös critics continued to praise BITEF for being the most important Yugo festival, despite the fact that at that time BITEF was buying productions already seen at Bunkar.

Concerning the Academy of Drama Arts, suffice it to say that that at the time when the works of Boško Brstić were being performed on some eighty stages throughout Europe, Academy professors heard about him for the first time from students who asked too many questions. I have nothing to add to that.

Such, then, is the state of affairs in Croatian theatre, and I see no

way out for the foreseeable future. On its own, Slavonia is unable, unfortunately, to initiate any improvement in the situation, except in a very few cases. From that point of view I could speak of ten years of failure. Yes, it is true that through Bunkar we are able to keep abreast of the majority of important phenomena arising around the world, but if this fails to result in a corresponding reaction in the creative potentials of one's own environment, then we are doomed to remain an "informationally filled with information". We have tried in every possible way and from every possible angle to elaborate programmes with Croatian theatre, from face to face from back to front, from the inside, from the outside — I must apologise for employing such an exotic vocabulary about something which contains not a single iota of exotic. I have attempted to include a whole range of notions — from autarkism to institutionalism. One year, a Festival of Theatre Amateurs of Croatia (SOKAR) was organized within Bunkar. On the next occasion we turned our attention to institutions, making some investigative work within them. In 1984 we organized a competition, inviting offers for the financing of theatre projects, where Bunkar functioned as a platform for selected independent groups. Then, we had a project entitled "Croatian theatre production in the European", which brought in Zagreb productions by Croatian directors living abroad. We focused on "tragic" phenomena, from the "tragic" of society which never have attracted much attention from official cultural policy, but which nevertheless survives due solely to its own vitality and power of endurance to "tragic" theatre events taking place on the border line between theatre and the visual arts, as well as film and music. At one time, we entertained the idea of initiating a project in Veselica, as part of which several young directors would present their own interpretations of a text taken from Croatian heritage. Following mutual discussions, the director of the theatre was mysteriously and permanently absent. We also visited the Helsinki theatre group, the Academy of Drama Arts... Last year, we decided to make a selec-

tion of performances on the basis of an organizational and production principle. We presented a range of performances produced by independent groups and agencies, and although the majority of them were selected the best productions of the season (foreign (Croat, Russian directors, etc.), whose prime reason for attending Bunkar was to see what Croatian theatre had to offer, left disappointed, each and every one of them, with what they had witnessed, and I find it difficult to believe that they will be back anything the soon.

Looking at Slavonia, whose population is half that of Croatia's, one can see how a more intelligent cultural policy is able to ensure that contemporary theatre and dance plays a key role in winning recognition for a country's culture. The avant-garde directors and choreographers of Slavonia never have occupied a fringe position, indeed, they have always found the doors of the greatest institutions — such as the Gaiety Hall or the National Ballet — open to them. Where are the Croatian directors who will lead us into Europe? We ourselves are involved in national myths and folklore but fail to recognize, encourage and support those artists who deal with contemporary and who are equipped to integrate Croatian theatre into world currents. One of them, Branko Brstić, is participating in relevant European festivals, but with productions he has created in Macedonia and which are the subject of glorious reviews. After a long absence from Croatia, his project on the Mamić stage of the Gheviță Theatre was invited to a prestigious Latin American festival in São Paulo — even before its official opening night. I am accused of not repaid for favouritism when Branko Brstić is considered, of enabling him to appear at almost every Bunkar. The fact of the matter is that his productions are able to stand shoulder to shoulder with selections from abroad. All I am trying to do is make up through quantity for his absence from the Croatian theatre stage. Mostabedini and Engle are also present with every new production of theirs, but Branko Brstić surely needs much more: he produces three or four separate performances every year. And while on the subject of





Marketing, they constitute just one more example of what I have been saying. That group goes on tours throughout Europe – and is seen to travel to America as well – teams which last for months. They play everywhere, except in Croatia their producers are foreigners, and we are in danger of losing them altogether since they are simply unable to obtain proper working contracts in Zagreb. With regard to Belgrade and Maribor, we are not speaking of tours organized by the Croatian Emigration Institute, but of a genuine artistic interest shown by foreign partners and a foreign public.

**Q** What kind of Jubilee feeling pre dominates on the eve of the tenth Eurokaz? How do you regard the festival's future?

I am pleased that we have managed to sustain Eurokaz throughout all these years, despite all the many problems we have had to overcome, and that it continues to be an important event and a point of reference for contemporary theatre events I must confess, however, to a certain feeling of indifference towards Eurokaz even after ten years we have failed to win in the minds of the most financially powerful the position corresponding to the quality and significance of the programme. Here I am thinking primarily of the Ministry for Culture which this year, when we are celebrating our tenth anniversary and when the programme includes such illustrious names as Robert Wilson and Jan Fabre, allotted us a grant of just HRK 300,000. At the same time, the Children's Festival in Sibevak has been granted twice that amount, to say nothing about the Dubrovnik Summer Festival which receives a State grant ten times that amount by Eurokaz. I really would like to know on the basis of which programmes do such festivals attract such handsome support, while Eurokaz is virtually drip-fed with barely enough on which to survive. We all know that financial support for culture is a source of controversy, but how we are dealing with the distribution of funds indeed, with a scale of values. This I also appear incapable of making up my mind as to whether it needs Eurokaz or not: it does not dis-

turbish it but at the same time it finds it impossible to define the festival with regard to its status. But then, such a situation tells us much more about Croatian cultural policy (or lack of it) than it does about the festival itself. This year programmes would be imposed without the help of foreign institutions and foundations among which I have to point out Open Society Institute Croatia and Centre for Drama Art Zagreb. Eurokaz possesses all the elements which could make it the most prestigious cultural manifestation in Croatia. The international reputation enjoyed by this festival is not now enjoyed by any other theatre institution in Croatia, and I refer not only to Croatia but also to this part of Europe – a claim that can be backed by more than ample evidence. Speaking for myself, after a full decade I am no longer prepared to spend more of this year working on the programme and running the organization of the festival, from my apartment and using my private telephone – since we receive no advances sufficient to cover at least the expenses of a permanent office. I have the feeling that this festival exists and functions thanks only to the enthusiasm of a small number of people, and I find that, for a world class festival, such a situation is truly shameful. Should things continue as they are right now, the future of Eurokaz is an extremely bleak one, or perhaps even a white one, the emphasis, because it will surely cease to exist.

Interviewer: Goran Trgoje Prizmić

Translation by: Olga Vokolo, Denis & Anthony John Rose

# The End of eighties

Zoran Arbutina

Presented within the overall framework of the *European festival 1987* was a number of productions which differed from those with which the majority of the public, and most theatre critics, were familiar, indeed, they were totally unexpected. Something new had been presented, something which should have been anticipated from the festival's sub-title: *New European Theatre*. The art director and of the festival, *Giuliana Wink*, was governed by, better to say, she was moved by, a certain aesthetic sensibility, a specific outlook towards contemporary theatre - as indeed it is today. This attitude has been oriented both towards the 'outside' (i.e., Europe) and the 'inside' - the world of theatre stage as what was *Yugoslavia*. However, the very first *European Festival* made the artificial nature of such a geographical division manifestly apparent, since the *Yugoslav* productions that were presented proved to be of a eminently European character and standard.

Within the framework of *Tand Danasovac*' numerous exposures endeavored to bring the 'novum' of new theatre into the mainstream of things while the festival was still in progress, as well as after it had ended, through reactions to and comments about it. *Self-theatres* ranged from post-modern theatre and an image-production theatre, to the exclusion of words from the stage, and a new theatre language. Back in 1987 no international theatre festivals were held in Croatia. Information as events of contemporary theatre had become a matter for private consumption only. The situation was little better in the other republics making up the then *Yugoslavia*. Consequently, a production would be staged at NIS (Festival of small and experimental

stage), which took place in Sarajevo. The only festival of that kind was *RTUE*, held in Belgrade, but by that time it had already peaked and, together with its one-time event-guide, was beginning to age. Just as famous theatre revues, namely, such as Peter Brook, Bob Wilson and Armand Moussin, gradually became part of the establishment, so *RTUE* became *handicraft* - elegant and expensive and, somewhat anemic. Its discoveries of 'things new' became even more subsequent, its promises of aid and adherence to already used and unchallenged standards even more predominant. The pulse of theatre was beating elsewhere. Needless to say the death of relevance with regard to contemporary trends in the world of theatre (and of exchanges with it) on the one hand, and the standardisation imposed by *RTUE* on the other, gradually resulted in a narrowing of the horizon of understanding of a theatre language right across the former *Yugoslavia*. Productions which made their appearance either fitted neatly within given parameters, or were labeled venially as 'alternative', 'noncon', 'old', etc., and were marginalised and abandoned to a restricted following. Things different, not being readily comprehensible, were either ignored or vilified. In having introduced into our environment 'New European Theatre', *Danasovac* established a new (and greatly missed) channel of communication, while at the same time providing an adequate context of understanding for certain theatre trends in the former *Yugoslavia*. The theatre companies *Goretti*, *Rouas* and *La furia* del bar proved to be a veritable hot-spot for *Thema* *Berlin's* production by *Zagreb's* *Kugla* theatre group, and for the

*Branke Brenner* theatre of the *NSK* project by *Imogen Bradbury* (Theatre Centre *Sopran* *Sarajevo*, *Comedian's Theatre* *Robert Flot*). This new atmosphere provided a background for those things which, amidst the productions staged by the *Goretti* *Thema* Theatre and the *Croatian National Theatre*, seemed foreign and incomprehensible, thereby enabling them to become clear and legible. Things apart became an integral part of a system, a context complementing the entity of contemporary European and World theatre.

Two foreign and eight domestic productions (from all parts of the former *Yugoslavia*) were presented at the first *European Festival*. That ratio is itself demonstrative that the concept of the festival was put one of a stage for presenting 'events in the world', but rather as being a venue for encounter and education for that on the 'outside' with that 'inside'. Of eight domestic productions, five came from within Croatia, either, their directors were from Croatia: *Zlatko Seben*, with *Agnes Kaja*, performed by the *Stola National Theatre* (*Macedonia*); *Boris Bakal*, with *Stjepan* (which he describes as 'private affair'), *Boris Bakal's* *Zemljane*, performed by the *Kugla* group, had two productions by *Branke Brenner*: *At opjeu* (a new stage left) (I sleep, but my heart is awake) performed by the *Ivan Zajc National Theatre*, *Ijekla*, and *Shakespeare the Inhabitant*, produced by *Colade*.

Although each of these productions differed one from the other, and although their authors were not disciples of the same school, nor were they members of the same art (in my own case, to a much greater degree, with Slovenian authors and productions) there did exist a basic common denominator: an acute awareness of theatre procedure. The process involved in a theatre production - acting methods, dramaturgy, the manner in which a performance is put together - was the main aesthetic point of the theatre of the time (as it still is today, in fact) both in the former *Yugoslavia* and in Croatia itself. The lowest and undimensional character of dominant theatrical practices (A-B-C) had exhausted its inner reserves of possibilities

long before it became a manner, a way, in which things are done, an indispensable ritual of creation that became ever more indispensable, and even less creative. *Slovene* adherence to the indispensability of a method became a restricting factor in theatre, which itself became barren and dated - 'clerkish', even... The clerical character of theatre affected not only the way in which production was visually presented on the stage but also the attitude taken by people in the theatre towards their own home, as well as the attitude of theatre towards the State, and vice versa. Rendering awareness to procedure also meant that one had to truly perceive the depths to which the entire area had become *videobound*, as well as having to face the fact that the sheer visibility of theatre had been stifled and, therefore, one had been deprived of the possibility to express and demonstrate one's own vitality and visibility. The very manner in which *European* productions were described indicates a shift in the existing perception of theatre, and a different sensibility which sought its own method of expression: *Bakal*, for example, describes his production as 'a private affair'. The *Kugla* production is intended to be 'intimacy in several scenes, an associative string of acoustic and visual sensations'. *Brenner* there has procedure as a director and dramaturgy to the music of Dutch polyphonics, speaking of polyphonic structure and simultaneous perceptions. *Siben* describes his production as 'a mass of rhythmically linked sonic images'. Within an environment of traditional theatre, and particularly in a situation where related rehearsal attempts are simply non-existent, trials of new theatrical procedures always have the function of a programme of a manifestation also. Being in mind the fact that the novel character of the procedure itself already attracts too much attention, it is important that the legitimacy of the procedure be recognised from the very outset.

For such authors, *Danasovac* provided ideal support. Prophets in their own village have no recognition from outside - and it has to be said that such recognition was sought after more by the public and critics

than by the prophets themselves. Also organized within the festival was 'Festal Document', with the intention of creating a heritage of understanding of and sensitivity for the new procedures. Taking part in these 'Festal Documents' were not only theatre critics but also philosophers, mathematicians and art historians. Topics on the agenda were varied, including 'Newa Stoweczna Kana', 'Totalitarian of new techniques', 'Theatre of mass structures', 'Theatre and the art of post-modernism', and 'About the new generation of Yugoslav theatre'. The main aim of the concept that was enacted was to place new theatre in the context of contemporary, and the domestic within the context of the 'world'.

The second festival, held in 1988, basically continued with that which the first festival had begun. As far as the programme was concerned no fundamental changes were made, except that the emphasis was on groups from the USA. With regard to local productions, the public was able to see the following: *Alfonsa*, performed by the Slovene Youth Theatre, directed by Vito Vavcar; *Spring Awakening*, directed by Risto Pulevec and performed by the Yugoslav Drama Theatre, and two productions by Ranko Bozovic: *Black Hole*, performed by the Nikola Pekovic Theatre, and *Why are we in Vietnam, Ranko?*, produced by the Zagreb Puppet Theatre and GRT (Youth Cultural Centre).

The orientation shifts which occurred on the line of the first festival may not have been spectacular but they were nevertheless evident. Although the theatre establishment, inert by its very nature, managed to generally ignore the transmitted impulses, some did penetrate. The Zagreb Puppet Theatre, one of the typical Zagreb theatres of a 'clerkish' character, succeeded in breaking through its own shadow by staging a production (*Why are we in Vietnam, Ranko?*) which went against everything which had dominated the work of the theatre up until that time. If one bears in mind that the form of theatre expression was dependent on the form of theatre institutions in Croatia as well as elsewhere in the country, a change in one presumed

a shift in the other - or a shift into the extra-institutional. Production of such a piece, where Ranko adopts the principle of polyphonic liberation of theatre almost to the point of ecstasy, was possible only within the framework of Ranko and in the atmosphere created around it.

Consequently, both Zagreb and the wider Croatia bore witness to the emergence of an anti-establishment trend. Like some crystallizing lake there began to gather a number of new, young critics around Ranko. Having formulated their sensitivity against a background of 'rock-and-roll', Youth Radio and MTV, they had finally found 'their' theatre. And while their 'older and more reputable' colleagues dedicated themselves to productions staged by the Croatian National Theatre, this date of new critics congregated around the new theatre - just as the new public did. The winds of change had finally begun to blow. The year 1989, or rather, the third festival, introduced major changes: the first 'real' festival project was the *Light of day Travels*, produced by the Youth Cultural Centre under the direction of Ranko Bozovic, and the beginnings of the Ranko off-programme.

Having attempted to encourage and influence changes within existing institutions with the power of their concept and their innovative energy, and having failed in that attempt due to a lack of willingness to accept the changes that was emanated from those institutions, the leading lights of the festival decided instead to regard Ranko as an institution in its own right, and ventured into their own, independent production. The result was the grand and splendid presentation of *Don Quixote*, staged at the (Školski stadium). The style of its production and the form of theatre language merged into one, the end result being an open which posed the question as to what is the meaning of open today as a type of theatre, as a way of experiencing the world, as an institution? Questions which invariably relate to the contemporary. Responses evoked a mixing of music styles, different stories, segments of stories, fragments, simultaneousness and, ultimately, a performance in a stadium in the manner of a rock

concert. No open house in Croatia could ever have contemplated that! Another form of promoting the theatre developing outside, and particularly in opposition to that embraced by large and established State institutions, was the introduction of an 'off-programme' to Ranko. Organized in an alternative programme of the festival was the 28th Symposium of Theatre Academics of Croatia. Within the context of Ranko, productions such as those staged by the Belgrade group from (Kosovoj) Nar, from Sisk, and the Starred Griffin and Kupa groups from Zagreb, demonstrated that their marginalization and regional isolation was primarily a question of the organization of theatre life in Croatia, and not one of their authoring from the aspects of aesthetics or performing skill. In the background, various theatre groups, particularly Starred Griffin and Kupa (both managed by Davor Burtal and both with the experience they acquired while in the Kupa acting group - and from whence each of them wanted) began to adopt the openness of a documentary language, no longer as a thesis but as a fact. Accordingly, they employed words, visuals, rock music and movement in their productions in equal self-explanatory forms of expression. The contemporary quality of their theatre is no longer in the form of questioning, either, it is now an expression of personalized sensibility. The self-explanatory quality of their 'shift' is a way of mastering their isolation.

Ranko 1990, the fourth festival of its kind, was dominated by the IETM Congress (International European Theatre Meeting), an association of theatre agents, producers, selectors, consultants and organizers, whose regular annual congress was held in Zagreb.

Preceding festivals had shown that the problem of production, particularly within the former Yugoslavia as a whole and in Croatia individually, was, in fact, a problem of aesthetics. The appearance of a particular production also depends on the obtaining conditions in which it is being produced. On the one hand, IETM is a form of theatre because those guest towns are negotiated, where productions are bought and sold, while on the

other it exists in the realization of co-productions.

In 1990, Ranko changed the direction of its activities - whereas in earlier years the emphasis had been placed on bringing foreign productions to Zagreb, as well as on encouraging an onward flow of information related to 'outside' theatre events, the new man aim was to provide the 'insiders' before the 'outsiders' whereas previously efforts had been directed at establishing a horizon of understanding within which productions by local authors could be readily discerned, the time had arrived to show 'foreigners' what those authors were doing. Thus was the guiding criterion in the selection of the formal programme. Apart from several already well-known foreign stars (Ja fern delo, Bess, Mass, Station Moscow Opera) the bulk of the programme consisted of productions from within the former Yugoslavia.

For the first time, Ranko participated in an international co-production, directed by the Bulgarians, Ivair Stancu, in cooperation with the Nobel Theatre and Lantana Arco. *Myself and Paradoxism* had its opening night.

The festival had come full circle. What was initially merely a concept now became a reality, exchange of information, interaction, a breaking down of the boundaries between 'the world' and 'us' - such were the results presented to the participants of the IETM Congress. Ranko did not invent the home authors of 'new theatre', but it did contribute in no small measure to their being observed in a context in which they were neither 'outsiders' nor 'insiders' (due to the fact that they were inconspicuous), but rather within a context in which they could be observed, experienced and understood. They were provided with their own points of reference, and a new set of standards was set. One cycle had come to an end.

However, as we also implies a new beginning. The fifth festival was to play host to the first generation of authors who could be termed 'offspring of Ranko'. That, however, is not the subject of this particular text.

Translation by: Jelga Muijic - Dore & Anthony John Dore

# The nineties

Goran Sergej Pristaš

I

Burkaš rushed into the nineties by moving its turn to March 1993, adapting it in that way to the form of regular holding of the Informal European Theatre Meeting (IETM). The pioneer attempt to introduce the habit of co-production in our country - the then most fashionable and today still most profitable form of organising of production budgets - was offered through the concrete example - the performance "Crisis and Theatre" by Ivan Stanev, which was the latest fruit of Kibbel Theatre, Lesensetz Assoc. and Burkaš (Belarus). It is true that the Zagreb part has never considered this performance to completely belong to it (Zakusne is the theatre with its own ensemble, and all the actors in the performance were from Germany), which shows the false view of the co-production among the repertory theatres in Croatia. Repertory theatres in the country very rarely get involved in co-productions of the performances whose main place of playing has not been carried out in the theatre itself, because its financial picture is confirmed only by the repertory series.

However, the IETM Meeting in Zagreb was more significant for two other reasons. The first one to mention is that the programme selection of Burkaš was the last genuine review of "event-garans" of - at that time - still Yugoslav theatre context. This should be understood conditionally, because the performances were not chosen by observing the "quota" traditions, nor were all republics, nations, the peoples, etc. represented. The

selection was - according to the words of the director-selector Gordana Vrank, caused out by the generation key. It was the last year in which the productions of Burkaš Bravos, Vite Tufan, Dragan Zivadinov and Rana Pavač were considered in the same context. At the same time, that was the year which denoted the start of splitting of the "generation" in various directions. Tufan has been producing, in a rapid rhythm (and very often in a superficial way) a populist post-modernism, Bravos became more and more hermetic and far away from the Zagreb scene (and by his feat); Pavač at first lost himself in the decay of Yugoslavism and finally moved in his native Sarajevo (now less accessible to the market), and Zivadinov earned out to fly very high (and finally, although the youngest among them, got retired). The fact is that the whole generation is still today very influential in their production spheres and that the standards they set have left a visible trace in Croatia today. The individual influence and the drive of these directors differ from case to case, and some of them will be mentioned in this text.

The second significant point of the IETM is that it finally blew a breath of market in this area. Moreover, not any market, but the one which is interested in "new theatre" only. Already next year, first independent productions occurred at Burkaš. They were still made according to the artistic and not market criteria, however, they were ready for the trip round the world. Some of them have managed to realise that. We shall also refer to it later in this

text.

As a matter of fact, Burkaš 1990 did not offer the groups like Kupa (Bosn) or Vojvoda Bratko

(Fugitived guerrillas) to the market, which reflects a slight withdrawing away of the public for the theatre forms which still belong to another artistic period. Their production forms did not meet the criteria of the taste of steering the asperities theatres in "new" directors, surpassed by Slovenian mladinski gledalište from Ljubljana, Zagrebški konfite mladih, Kirovsko pozorište Subotica and Teatar narodnosti from Skopje. That was the time when great plays (in production terms) could appear, as for example "Schwarzwald" (Pavlov), "Trenuta" (Bravos), "Smith" (Zivadinov), "Ulysses and Son" (Tufan) etc. Such a production resistance of "new theatre" has inevitably removed marginal occurrences in the way. The generation having matured in the eighties and confirmed at Burkaš, has become the "main stream", both in production and trend terms.

Just in that moment Gordana Vrank made one more in the row of war moves - she announced the competition for the theatre performance.

II

Before Burkaš 1991, the competition for co-production of the theatre project of young theatre artists was announced. The groups Mantarstvy led by Borislav Separević and Ljiljana Mijović (The Last Resistance Path) led by Jovana Popović won the competition.

After the first performance, "Futurozina", which - by seriousness of the idea and concept - exceeded the teen age of the Mantarstvy performers, Borislav Separević applied for the project closer by character to his generation - a Rap opera "Diti". For that occasion, the playwright Greg Madja wrote a scenario based on Sophocles' and Marlow's "Philoctetes" as an projection of the story about the inventor of the "First Slave machine gun", M.T. Kalashnikov. The performance was because the generation theatre hit. After the premiere at Burkaš, the

performance has been repeated very often and then followed the first tour of European theatres and festivals.

Under the determined of Eisenstein's "mounting of attractions", lots of points have been collected in the performance. Meyerhold, the dialectical dramaturgy, constructivist scene illustration, rap music, popular culture, ancient tragedy, narrative parallelism, etc. Such collecting led to de-hierarchized collective of art covered with a strong picture of preaching. As preaching itself, this performance was out of use very soon, or better to say it was out of fashion. A more appropriate medium for such a style madrasah was found in the video spot "Crucifix in Flame" by which Mantarstvy has been launched into the orbit of popular culture. Rap opera "Diti" is though an essential performance because it attracted the attention by the youngest grown-up public in Croatia to the domestic new-theatre production. Although it could not satisfy the appetite of more experienced Burkaš viewers, the current topic connected with the war that only started has broadened its influence outside the frames of the narrow theatre context, and it has been supported both by the public and by the critics. Besides, it is very important to quote that

Mantarstvy was then registered, as the first private theatre in Croatia, which was at that time the legal precursor of independent production. The performance has been signed as a co-production also by Burkaš and Radio 101.

Mantarstvy will come back to Burkaš only in 1994 with its next great performance, "Everybody Goes 2 Dura from Moscow 2 San Francisco - mix". That is a half an hour choreography being performed for the first time at the International choreography competition in Zagreb, when it got the special recognition of the jury. The performance was shown in Zagreb only twice, as a part of festival.

During those years' work with old and new performers, Separević has developed his choreography language in the direction of the so called high-risk dance, the combi-

nition of the physically demanding elements of dance, sports, combat and violence. *Parasite* and violent row of scenes from the controversial reality of the Croatian youth has been covered again with a too heavy background pop-music which choked the intensity of the street plot. Everything has been cloaked within the frame of a monotonous sequence of dance and violence, not differing much from the average video-song. It leaves no shadow of a doubt that a very strong choreographic material has been inscribed in this performance. For the first time, probably after the EARF, the choreographer who did not use the old traditions of the contemporary dance appeared in Croatia; rather, he found the material for his choreography in everyday events. Separated consciously caused this material through many repetitions, distortions, fragmentation and the like in order to lead it to the radical scene reality which cannot leave anybody indifferent. Although the style of the group implies the traces of certain contemporary choreographies, it would be very hard to deny Lepavrić's original approach to physical features in the context of ideological changes in Eastern Europe and new regions.

It is interesting that the three-year absence from the scene did not push Mortalstaj to oblivion. Already at their first appearance on the scene was welcome by the public in the competitive fashion, and this was exactly the way they were seen off the scene.

Soon after Eurokaz, "Everybody Goes 2 Disco from Moscow 2 San Francisco - mix" turned into the one-hour "Remix" with which the group has been traveling around Europe for two years already, preparing at the same time a new performance. During that time - due to dissatisfactory conditions of co-operation with the Zagreb theatres - the performance was shown in Croatia only once, and that for the charity purpose.

### III.

Ivana Popović, the second winner of the co-production budget at the 1991 competition was not less

famous.

Ivana Popović also came from the world of popular culture - or more precisely, fashion. As a graduated sculptor, but primarily a choreographer, she created the fashion performances from her first review: Her "performances" have never, in fact, reached some bigger form than performances, which was probably caused by the too great "anonymism" of her projects.

Supposing that we could talk about her work in the context of theatricality, it certainly concerns the form which is based on the primary theatricality, the one which has been dictated by the very context of the stage space and its theatrical potential. In that sense we could even talk about the theatre naïve. Ivana Popović showed for the first time at Eurokaz the "performance" "Current Book", the simple tale about two sisters, culled as something similar to that, with two real twin sisters and in two twin parts (the performance was made up of two identical parts and a slight male intermezzo).

As well as her other performances, this one has not left some more significant trace in the theatre but it resulted in several engagements of Ivana Popović in Slovenia (as a costume designer). She was also rather successful in the media, in the first place as a fashion designer. After a couple of projects - of marginal significance for the theatre context - Ivana moved out of Zagreb to the island of Krk. Afterwards, she used to appear with some impressive and very well suited fashion sense and today she is, allegedly, in Split.

### IV

However, Eurokaz has not given up the old avant-garde. Kugla (Bow), together with Borko Benavice, has still remained one of the most frequently present groups at Eurokaz in its whole duration. In Kugla (Bow) itself nothing much has changed in the expansion throughout the last ten years. Davor Bartol Inšić (the author and performer) has been further pushing his Kugla (Bow) at the edge of the psychodramatically based per-

formance whose topic is based upon the trauma socio-psychological material. Bartol's theatre is poor, satisfied with any conditions in which one can produce enough space for the monomania of the performer's subject and exposure of the body to physical trauma. His shows are close to a performance, his body is exposed, rigid, expanded; however, the linking elements with the theatre - costumes, scenography and the stage belong to a more ancient theatre, the one with the axiom as cracked that any attempt of its revitalization would be hopeless. Therefore in all those shows ("Laborem Exercens", "Pony Tail" and "Jednako Jednako") was performed in the way phase of Eurokaz, Kugla's shows acquire a strong thematic impact which is transparent only through an almost impenetrable metaphorical structure. "Pony Tail" is one of the examples where the stage is loaded with wooden parts, bottles, metal plates - the usual Kugla's environment. Although it is not transparent from the position of the viewer the space, in fact, presents the ground plan of the (Sarajevo) football field turned into the grassfield. At the crosses there are hanging imitations of pony tails. The organs of pony tails are connected with the necklace of the chorist's ritual Aekas and the wood arkas, which is the latter name for lace made of basewall. The smashing, clashing and a specific organization of presentation - leave the impression that Bartol always makes the same show, but the semantic loading (or unloading) makes them at least different in subject matter.

In production terms, Kugla has been stubbornly walking at the edge which cannot throw it into the water of professional Croatian theatre. In Bartol's shows there are no actors with the university degree (which many a director here could mutter), he, as a principle, does not co-operate with repertory theatre; however, he did not avoid the form of coproduction. The war shortages forced him already in 1992 to make a co-production with the Austrians - "Laborem Exercens", "Pony Tail" appears in the co-production with Radio 101, and he even joined the show "Jednako Jednako" as Kugla

International.

### V.

The former member of Kugla (The Bow) Željko Jankić (to left Bartol's idea - working with marginal artists as well as his position of an outsider in the context of the theatre. Although he was quite successful as a scenographer and a designer, his work as a director with the professional actors was on the edge of theatre events. He takes over metaphorical accumulations from Kugla, but the scenery of his plays tends to be more sophisticated. It is cluttered with symbols, and dream presentation is one of the central themes in his work with Uspalene Iskrice (Frightened giraffes) from Zagreb as well as with Kucanost Trupci from Belgrade. In 1991 Benavice was a host of the last performance from Serbia, made by Zagreb-Belgrade authors. A famous Belgrade actress, Vlasta Milosavljević had a leading role, and Emil Martić, who was a regular assistant in her projects, was invited to come from Zagreb. "Naprimo: Unsolved Murder" was a title of the play made in an attempt to revive Nagel's images through illustrations and photomontage staging of "dreamy" situations by Nagel's iconography.

Emil Martić signed his first own project - "Fruytan 'Sharp Drive'" with the name Frightened giraffes. Sharp Drive is a very simple performance in its staging and structure. The body of Emil Martić, strictly controlled and symbolized in its choreography, played the car engine when driving. That is all. The performance was not a big success, but his way to become independent from Kugla and Uspalene Iskrice tradition by getting out of farcical and psychodrama is important for a future choreographer who is expected to do a lot more.

There were many complaints addressed to Gordana Vrank about Benavice who often participated in the programmes of Eurokaz. Although there are many arguments in favour of this director, the fact that Benavice is one of the most prolific Croatian directors, although abroad, is quite sufficient.

Contrary to what happened to Polonsky who was left without a job, Buzovic was not affected by the disintegration of Yugoslavia.

First, Buzovic was never accepted with delight by Zagreb repertory theatre, by its producers as well as actors. Being unpredictable, he did not offer safety to producers, and the purpose of the actors' roles in his performances does not satisfy the ambitions of the theatre groups he worked with. The last performance he directed in Zagreb was played for the first time in 1988. It was "In nature" (Three sisters) by A.F. Tchekov produced by Zvezdana Kuzmina mladih. The performance fit into the trend of multimedia productions of that time in the drama space: the redistribution of the performing channels was done - the actors on the stage, the actors on the monitors, video manipulated recordings and sound filters like a microphone. Such a drama distribution was opposed by those who favour the unity of the play and the actor, but such documents are not a part of a horizon this play should raise. At the same time Buzovic uses the power of stage quotation of the contemporary theatre which might have not been recognised by the average theatre audience, but they anticipated the future development of his language - continuing the elements of various performing forms in order to avoid the unity of performance even in an elementary relationship to the presence of a performer on the stage.

By going to the southern areas, that is to Macedonia, an important problem in the very production of the performance was solved and that is a burden of Yugoslav acting tradition. Namely, tightly connected theatre project such as "In nature" (Three sisters) in which the actor does not serve the character but the director and performance, requires a different production of scenic materials and its reproduction from the one in the Yugoslav theatre. "Noble dilettantes" which would treat the functions of the performance with the serious tongue, and thus produce the presence of the performer's personality to be dominant in the shaping

material. Break did not find the right place in the repertory group of EGM. We should explain this misunderstanding by the lack of conservatism among traditions, because having the similar respects he was more successful in Macedonia where middle-European Yugoslav content has less influence. Noble dilettantes from Zagreb brilliantly played "Karl" in 1993 and "The King Hunter" in 1995, the two names of what Gordana Vrank names as "postmodernism". Understanding of the text is what the Zagreb audience (as well as international audience) misses while watching these oral and unorchestrated performances. This understanding would make possible to observe his treatment of drama, but we should wait for the better times when postmodernism will become mainstream and the plays in not as widespread languages will be translated at the spot. The above thing in these performances is his giving up the decoupling of the scenery and entering the rudimentary ones (still dramatic) and expression. The body of a performer is not the object of a design but of the destroying of the pleasure in the image. The spectator is disturbed by disharmony and primitive expression, but not on the level of ritual but denying the ritual as possible escape in the otherwise. Not having the ideology or expression, a new ideology of disgust and elementary expression is developed, where power is much bigger in the theatre than in the reality as it is as much fictitious as any other story about men.

#### VI.

While Buzovic had to plan his projects in Macedonia, the Slovenian director Vito Tudar became the most desirable director in Croatia. If any successful promotion of a director from this region may be attributed to Rankin, it is certainly the promotion of Vito Tudar.

The three producers of the Zagreb Youth Theatre, Mladen Jeković and Ranko Petak, invited him to direct the same play in their theatre (writer of the text was Vito Tudar, his father). After the initial boom in the capitals, Tudar started to

get a number of offers and thus resulted in a certain hyperproduction of Tudar's plays. The situation being such as it was, Tudar started to approach the projects in more and more superficial manner, and the drama of the child was reached by his show "Tatuf". In the Zagreb "Olyses and Son", the major problem was the text itself. While the Slovenian version was slightly more consistent, the Zagrebians offered Tudar the production material of that time, so he dispersed in a whole row of very impressive pictures and witty scenes which suffered from loose and irrational usage of the textual material. Was it the question of care towards the father's text or lack of concern towards the less interesting by the text? Only Tudar can answer these questions. Nevertheless, that show was a real production and a superb enterprise in Zagreb in 1993. In the time when "Rastavi" (Rage) by George Pao seemed more radical than an average student production, and when an unprepared viewer could get the impression that it is the question of the promising director, and when Magich reached for monumental themes of the contemporary Mid-European history ("Hakon", Rankin), Tudar showed up as a neat refreshment, as a satisfaction to those longing for entertainment and to those who knew what to expect from him. To the more choosy ones the show seemed too trivial, which maybe should have deterred its unsuccessfulness. At that time, however, it was not too important. Everybody was happy that it had happened.

On the other hand, Tudar has been frequently working in Rijeka, in the Croatian National Theatre "Ivan Zajc" and Zagreb was not completely aware of that fact. Tudar made there his perhaps best show in Croatia, "Auditor", and then "King Lear" which was proudly kept in stores by the Rijeka theatre; however, the most attractive show was "Kuljavo" by Miroslav Krleža, presented at Rankin in 1992. This best - not only within the borders of Croatia - domestic expressionist drama was understood by Tudar exactly in that way. He whittled "Kuljavo" in a Balkan-colour construction of trash, oral and

song. The show seemed as a brilliant parody of Tudar's skill, but at the same time as a parody of an exhausted director who knew that he is admired so he will "do anything to please them". It is interesting that Tudar always had an almost hundred-percent support of all actors with whom he used to work, which is not a very common feature here among more demanding ensembles, such as Delikon.

Neither the latest Tudar's show which was hosted by Rankin in 1995, "Pala" (Psyche) did not show that Tudar made any significant steps in developing his language. However, there are some indications that he is becoming again an inevitable theatre fact. This year's Rankin is to show that.

At Eurolab 1993 and 1994 there was one more foreign theatre director, working with the Croatian ensemble. That was the French director Jean-Michel Ruyssen, who directed the show "White up beautiful", which was born in the dilapidated building of French postmodern, as a project of simultaneity. It is the question of the "comprehensive" project which - based on the elements of "Genius through Sublimation" by Delko Egle - in a postmodern way, following the cliché of quotation painting and automated writing falls ingenuously under the burden of the modernist absolutism of picture and construction. The quotation ideologies tend to show themselves in this century as much more destructive than they seem in catalogues and museums, and the theatre audience felt it on their own skin. Therefore is the Ruyssen's show visible as a picture book of fragments of Duchamp and surrealism; however, its sentimental thought is too fragile to put up with such a tremendous content.

#### VII.

Noting no more ways to wake up young Croatian directors as having no more time and money to produce anything new, Goran Rankin decides in 1994 to start cooperation with the plastic artists - performers. On the list of extremes were absolutely bodiless Delko Egle on one side and the "spec-

troupe" Head Bunčur on the other

In the introduction "We invite you to a pleasant optical journey", Zdrko Ribić takes over only the content of the theatre scene which has the flow potential of time and space, but it does not provide it: the necessary phenomenon of the body. Its semantic potential was used exclusively on the level of realization of the message-structure and it created the picture before picture (just it is the opposite with the so-called scenographic theatre?)

Karel Bunčur, comprised by the content of the theatre festival, directed a mini spectacle in the public garage and gave it the name "Inferno". It is the question of one more product of the "conceptual scene" which was mentioned in the case of Draga Popović, but the one with more the strategy than the theatre itself. The spectacular content of this performance is its graphic flow, as it was reinforced up by the strong selection content, which Bunčur is.

DE

We have two more directors which belong to this national climate: however, they realize their projects (and more than that) in Slovenia. They are Emil Hrvatin and Jozse Balazs

Emil Hrvatin appeared in Zagreb still in 1995 with his first (and some people think the best) show "Kines" (Chinese). The show was not scheduled for Budapest, but, as far as we know, that was the only show which had been performed at that time in Zagreb outside the festival programme with the exception to be seen by 1996. The show was made in co-production of the Slovenska Club 52 and the Zagreb SOJC which is today almost non-existing theatre space. Hrvatin gave the "Garon" the subtitle "previews" of his future theatre projects, and the first bigger project could be seen at Bunkar 1991 - "The Women Continuously talking Polypore". This co-production reflects Hrvatin's consumption and practice of contemporary theatre themes. Among others, in it

Hrvatin deals to a significant extent with the problem of identity at the stage. The Zagreb public welcomed the complicated play of identity of figures and female performers rather warm in spite of its (apparent) indifference and abstract discourse. Still greater interest was caused by the show presented in 1995, "The Gift" in which Hrvatin radicalized the principles of watching in the theatre - from peeping through small holes through persons in the space where the performance is acted to watching the show from the scene space of the "audience". The show offers the opposition among count less possible narrative macro-scenes and scenes and an arbitrary switching function in which the viewer steals his scraps of the show. The view of the show has been created on common legions of the whole audience and on the peep-curious about what somebody else had seen.

Our next director who presented himself at Bunkar 1995 with the Ljubljana production of the show "Name on the Tip of the Tongue" is Jozse Balazs. Balazs matured in the generation of the Croatian artist and playwrights gathered around Bunčur, its found tables and shows and in the first place he has been co-operated on the projects of the Slovenian (Tadić, Popović, Miller), Finnish (Golan, Paavola) and domestic (Bijević) theatre directors as a playwright. His first discussion "Name on the Tip of the Tongue" is a research of the sexual seduction of the body through few scenes, realized with the marginal language elements: whisper, violence, philosophy dialogue - and it ended with the real ending of the story - the bans of the show.

When we talk about Bunkar, we cannot avoid the regular Croatian production which, in the worst possible way, distorted the offer of the "new" theatre.

There is no doubt, that the substance which passed through Bunkar theatre has got the eyes more open and less sluggish than usual. The young Croatian theatre directors became aware of that fact and they do not see their position any more in the production opposition/

## RETURN TO THE PICTURE

Sandra Križić Rohan

It seems that people today read less than ever before. Suddenly, it seems that only a certain kind of pictures enter their field of vision, those characteristic of predominantly consumer society used to have the product - material, as well as intellectual - offered through the TV medium. Advertising posters, used to promote the sale of various goods and among others, of course, also of theatrical performances, is one of the fundaments of graphic design, from which we can read the numerous changes of styles, tastes and interests of the artists. What makes theatrical poster different from other advertising posters in the lack of advertising slogan - this linguistic trick used to emphasize those details intended to be retained in the hearts. It's the mind of the consumers.

Contrary to that, visual element of theatrical posters contains the title and the names of the playwright, director and performers, while the graphic solution very often has no direct connection with the theme of the play. Only a few graphic designers in our country have created a recognizable space of theatrical poster, which could and did manage to integrate as with their typographical as well

as pictorial solutions. Among them, the ones who certainly deserve to be singled out are Boris Bujan, Miroslav Anovčić and Miroslav Jaki.

Design of the eighties is greatly defined by charismatic figure of Stjepan Bredy, Finnish designer, whose typography of magazines and logos have changed the relationship toward text-picture composition, and is some derivatives (more or less successful) it has favored the visual chance to the legibility of textual elements, thus placing its comprehensibility into a subordinate position. In number of cases, the textual part was used merely as dynamized pattern of the entire composition.

In this context appears Đorđe Fritz, multidisciplinary artist, who in cooperation with Đorđe Sedović signed the first Bunkar posters and since 1990 is signing them in a sole creation. Luckily, people gathered around the project of Bunkar recognized the individuality of his graphic style and allowed him the creative freedom which has resulted in a series of excellent posters.

"Institutions of Life Studio" and later Đorđe Fritz in his independent creation, use the artistic derivations of historical avantgarde movements, such as De Stijl, Bauhaus, Russian Constructivism and similar, without quoting them in the post-modern manner. These designers,



weary of anecdotical use of quotations, decided to connect their creative work directly to the historical sources of art avant-garde, transforming their specific characteristics into a system of graphic signs. One of the first vanguard sources used was *The Spheric Theatre* of Bauhaus member Andreas Weisinger, the author of the project conceptualized in 1925. On the first Bauhaus poster from 1927 *The Spheric Theatre* is placed in the center, "supported" on either side with figures of another famous Bauhaus author, Gisel Schlemmer: Dado Fritz and Selma Seidenroth took over the original artistic postulates according to which they built an open stage, symbolizing the openness of the theatre formal to the new European artistic efforts.

The Spheric Theatre continued to appear on Bauhaus posters until 1933, always incorporated into the central graphic motive. Atomic particle from 1934 also contains in it a Bauhaus motif, while the intercontinental connection symbolizes the arrival of American the-

atre to Europe. That same year, the permanent logotype of Bauhaus appears on the posters, with the Earth in the middle, enhanced by the lines of magnetic force.

Apart from Bauhaus, Dado Fritz also used the artistic experiences of the *avant-garde* movement Serial, at more precisely, of Joop Smal (J.G. Jo Kiek), a designer who during the twenties designed costumes, scenery and culture for the Serialistic theatre. This artist, familiar with origins of *avant-garde* movements, such as De Stijl, Futurism, Dadaism and Russian *avant-garde*, is not trying to hide in his compositions the influence of the new media. Similarly, Dado Fritz today is facing his artistic experience as equivalent use of such media as film, video, computer graphics and music, creating original works in which particular questions are acting primarily as dedications to those designers in whose work he has found his inspiration.

Apart from historical *avant-garde* on Bauhaus posters, there are also photographic quotations of two famous

theoreticians of scenic movement and dance, VE. Meyerhold and Elsie Decoma. The praise of Meyerhold's theatrical revolution is expressed by famous biomechanical exercises used by Meyerhold to train his actors in scenic movement, that he considered the most powerful tool of theatrical expression. Elements of his biomechanical exercises make part of the poster from 1939.

In 1992 appeared the fluorescent poster with figure performing the same technique movements. That poster, with its glaring coloristic relations of fluorescent colors on a silver background, is one of the most impressive of Fritz's solutions, wherein he equivalently treats the graphic source (in this case the dancer) placed within the (old) structure and the composition, incorporating them with colors.

Gradually, drawings or photographs begin to fill up almost the entire square frame of the poster, while the typographical information is arranged along the edges. Dado Fritz persists in his concentration on the theme of contemporary theatre and its reflection on the audience. He returns to the picture the basic element that he uses in direct continuation of *avant-garde* art of the twenties and thirties, and not its later derivatives. The picture thus becomes the bridge between theatre and designer's solution, similarly as in contemporary theatrical happenings it has become a copula between the text (i.e. performance) and the audience. Therefore, it does not come as a surprise when we see his dynamic solutions which art, in spite of the motive placed in the center of the frame, additionally punctuated by diagonals, spirals and similar.

Aesthetics of trash, however paradoxically it may sound, is to Dado Fritz often an equivalent of dramatic story the parts of which are collected and saved in a sort of a "trash bin" of the contemporary Windows memory. But regardless of that, there is a noticeable Dutch influence in his work, or better said, of Dutch artistic style, which is – traditionally in art, and consequently also in design – aimed at

total design based on abstract geometrical forms which underline the modern approach of the client. This could explain the frequent use of Helvetica, that font which perhaps looks unattractive in its purified form, but which certainly expresses the basic idea of the author, according to which the design first of all needs to be purified, after the recent accumulation of various sediments.

Form structuring of Dado Fritz: his posters for Bauhaus theatre festival and his numerous graphic solutions of posters made for other theatres in Croatia and Slovenia, as well as his corporate design, focuses on a balanced relationship between demands of the pop culture and the artistic postulates based on *avant-garde* movements at the beginning of this century. Here it should be emphasized that this balanced relationship does not mean a mere sentimental mixing of symbols of two different periods, but an artistic procedure starting from the space in which the conflict combines the diverse experiences. That global village, i.e. the multicultural quality aims to achieve a possible synthesis when, after the initial effort to solve the crisis, we discover basically simple communication between the designer and the spectator. And this is exactly confirmed by the most recent works of Dado Fritz, who continues to draw by hand with manual use of computer. This gesture to the hand in the work of Dado Fritz have been recognized not only by us, but also by the experts in eminent museums around the world – for instance Stedelijk Museum in Amsterdam – who have included his posters into their collections.

Translation by Maja Desimović



# FRAGMENTS ABOUT THE TWO FACES OF EUROKAZ

Ivica Buljan

From Aristotle to the end of 19<sup>th</sup> century, western practice was nurturing more or less constant mimetic character. Aristotelian theater died with Alfred Jarry. King Ōta demystified the dramaturgy, and we owe him a conception of a new age, in which the efforts are being oriented to the play itself and to the realm of the theatrical experience.

The new practice emphasizes theatricality and focuses on the actor and purifies the theatrical expression. Jarry, Artaud's theater of cruelty, Schlemmer's mechanical ballet and Brecht's epic theater as a reactionary response to mimetism and to the creation of a new theatrical and esthetic paradigm. This paradigm destroys and obliterates the priority of dramatic text, replacing it with the text of the play, based on creating the paratextual signs in visual and ludic dimension. The word gives its central place to the actor's body and to other scenic elements. The viewer has to change the established habits of perception and reception, as an understanding modern painting and dance of Pina Bausch and Anne Teresa de Keenmacker. Therefore, perception is being transformed in accordance with the new theater, giving the media an important role in the theatrical play.

From Meyerhold's propagandist theater, to Pascin's political theater to Brecht's epic theater, theater is a characteristic way uses the means of communication, the visual and sensual technology. However, in these forms the means of communication have a documentary role, underlining the events on stage with film projections or with informative radiophonic material. Since they stem from the dramatic text and are complementary to him in a certain way, they serve as a support or as a contrast to the narration, without having an autonomous, creating status in the text of the play. Czech director Josef Svoboda with his *Letorun Majera* inaugurates a new theatrical form that simultaneously, in the same time and space, groups actors, dancers, singers, screen scenes, music and film projections.

The means of mass communication are embedded as components in a theater whose picture stands as the leading actor and where an actor competes with the picture without being completely forced out. The audience has to "debile" its perception in multidimensional scenes, in which, for instance, one can see a projection of a scene while the actors simultaneously appear with characters projected on screens. (John Leturum in „Deep sleep“ on

Eurokaz 1989 showed a perfect video/actor integration. **Rosa Abdah** used an integration of completely different dramaturgic nature in his plays. He had already transformed it into a ritual.)

The media and means of communication do not replace theater, they are only being used in a dramaturgic way. Their role is central and satisfying, as in **Branko Breusev's** play of "Three sisters Chekhov, Beckett, Brecht" (Eurokaz 1992), where the theme is the conflict between and integration of temporal and phenomenal, which is essentially visual. Documentary films of war in Croatia are confronted with the reality of the stage. Instant spaces are being brought near, and various parallel, contradictory and fantastic discourses are being juxtaposed. Such type of visual practice that makes time distant (Chekhovian time) and near (real time) breaks all the perception schemes and destroys the unity of the discourse, presenting various points of viewing the world and reality. It blends the iconic fragments, realifies the difference between the stage and the rest of the theater: outside parts become as important as inside space and finally the viewer himself becomes an object of research. A certain scene forces her to view herself as in a mirror (again, a fundamental characteristic of Eurokaz plays, from "Masoch" by Raffaele Sanza group, to "God's song" by François Tanguy to all three plays by François Pesenti).

A radical derivation of such presentational type is rarely Survival Research Laboratories from San Francisco, whose film was showed on Eurokaz in 1988. Machines are being used as ludic objects in playing space one manipulates fragments that cause an explosion of perception. From this point of view, technical apparatus (the machines) has transformed itself to the protagonist, the

central element of presentation. Incorporated technology certainly change the presentation, but their use is extremely sensitive because one must keep the balance between the play and technically-sensory instruments. Since the actor's body is not central any more, and since even speech may completely vanish, even the most radical groups in which there is no living performers keep some characteristics of the theater. Therefore, the paradigm of multimedia theater is nothing else but modernism in which the present meets the future.

The dialectic introduction is dual in its character. It is meant to show the origins of the new theater, and the necessity of its incorporating in the usage of Croatian theater, which constantly reproduces a 19<sup>th</sup> century mimetic model. Eurokaz legitimates itself by these principles from its very beginnings. The introduction is to show that the division of Eurokaz's program to mainstream and postmainstream production, despite the restraining terminology, is not a result of a trendy categorizing, but that it reflects the old division and coexistence of the two models of representation, visible even in the Artaud's theater.

The other current in contemporary theater is program concepts of the early Eurokaz festivals was emerging through the new dramaturgy (whose most original representative undoubtedly was Ivan Stanić) and since 1994 it is subsumed under general category of post-mainstream. From the viewpoint of this paper, but also in the evolution of Eurokaz, this coinage, although rather awkward, gets a different meaning. Of course, mainstream is not a pejorative definition. The majority of the most interesting groups in the early festivals, and also in the present festival program, consists of such phenomena (Rosa,

*Needcompany, Nonstate(s), Jan Fabre...* Postmodernism means that, besides the existing current, on Barakat appeared a different stream, that was and still is in process of generation simultaneously with the former, using its experience, reaches, results of research, but also rejecting its tactics (primarily, producers' dictate, stylistic purity and the "conservation" of established perception codes in the audience). In some authors one can follow a line of development that, mostly, leads from the new dramaturgy to its framing by personal experience (again, a perfect example is Rıza Abdo's), but also from formalism to recognizing oneself in the experience of others (Jan Fabre).

When a vacuum in seeing the essential events in the new theater (and the information gap in Croatian theater was the widest in the very area of multimediality) was filled enough, Barakat could turn to the second, and secondary current. It also originates from Artaud's theater, but this time with a suggestion to return to the gaze theatricality, closer to diffractive dance than to the Aristotelian mimesis. In Artaud it was a search for lost language in which an actor is like a hieroglyph, a sign to which the body adds its materiality. If, on one side, the transformation of perception to the new theater was going on through technology and formalism (as in Robert Wilson), on the other side, the arches for the bridge of postmodernism were being projected over Groszowski's theater of the archive but also over the anthropological theater of Peter Brook and Anne Menachine, and over Kantor's theater of death. Perception here was oriented to the haptic dimension, and the return to roots was associated as a search for the original language "that is half-way between the gesture and the thought" (Barba).

Three Barakat's plays tried in various ways to return to the ritual and to primitive theater. Although we could hardly subsume them under anthropological theater, they are connected to it by the research of man's bearing in the situation of performing the play, and they are essentially set apart of it by freedom in combining various materials and procedures, by a kind of eclecticism. To the principle of the new dramaturgy a panoptic way of thinking was added, and its roots were derived from the archaic culture that does not know the space/time division, but presupposes only mythic time as a whole. The three plays place the theory of relativity above the vertical way of thinking, beyond the closed space and to the focused action, and above the horizontal way of thinking, to which they add a simultaneity of space and the plot being out of focus. A new concept of time enables a physical journey of the viewers and the performers with elements of stage expression means. Dramatizations of the three plays are building through a system of searching for a center of balance and they become "axis dramatizations" (V. Ravusjak). Such dramatizations are not determined by stylistic features, but by readiness to show all the atoms of the show without a hierarchy, to be concerned with its elements without excluding the whole.

The power of the second Barakat's current was manifested by expressed by obsessive directors' trio, Renee Castelnau, Alvaro Restrepo and Rinaldo Osseser on the 1993 festival. After supremacy of derisive surface, a time has come for "poids as the untamable in the body" (F. Guignard).

Alvaro Restrepo in "Sol Niger" writes with his body a drama of time travel. The journey is not linear; it does not begin in a determined point, but only the performers' bodies carry the

history. An archetypal code of primordial time is inscribed on them. It is being delivered by a moving hand, a penis moved into earth, indelible speech coming from the depth of the body, a light that emanates from a spot. It is being regenerated by desire in sexual bodily parts. A body that enjoys is never old and the juice that does not dry constantly invigorates. Pleasure gives fruits, and Restrepo's theater takes the fruits from the bosom of the world and from the darkness of history. Thus in the abandoned area of enchantment. "Sol Niger" is a ritual play, but it is set apart from the anthropological theater by distinct communication with Francis Bacon's painting. If one views it by its particular procedure of building, it could be classified in the works of the new dramaturgy, but it is special from a standpoint of Foucault's distinction of seductive imagination and experience. Appropriated experience (Bacon) and Restrepo's own experience in "Sol Niger" do function, based not on their authenticity (Arta) and he follows set exclusively on this line, but by force of pulsions. Two performers are not characters, but situations, colors, feelings: Red and blue. On one side - knowledge, the rational, science, and esoteric gnostic; on the other - the imaginary and the unconscious. The red is rooted in the soil, and the blue travels. The former concentrates around thinking and riding, and the latter destroys its own body, savors, destroys and insinuates. The two dancers do not lend their performing possibilities to fiction, but to a cerebral and emotional experience.

Restrepo's "Eral" is also based on the principle of the new dramaturgy. The plays develop from abundant semantic clamping ground of dramatic literature. Eral is only a huge body, veracity itself, a head drawn from Alysia and Fall, with oval cavity as a regressive symbol of

the sexual. Dramatic topography is replaced by a mythic one, characters are reduced to functions, and urban Eral's ritual is returned to mythic age by an ellipsis. Restrepo's Eral speaks about the fall of man. The libellous fall is marked by getting knowledge of nudity, by punishment due to wanting, that is, due to sexuality. The spatial is made equal to the physical, and the physical is made equal to the temporal. Eral's fall is not only destiny. It is being externalized and it is becoming physical. Eral's stomach is an emphasized microcosm of the alysia, and its image stands for a false god, false leader, false power. The process of appropriating power is a magical appropriation of areal objects. Eral's body becomes a beatified body of Mohammed, his symbolic trophies are the result of power over taboo, his defeminization and desexualization. On this line an authentic essay on theater (the myth), director (Eral), and actors (designers). Dramatic plot is nonexistent in this play, too, and the axis is the human foundation which functions through the mythical power and through a presentation of recognition (author's) own experience.

Mainstream production makes a viewer an author, almost an equal creator who understands, comprehends, and supplements the director's thought. To be a creator of the play - does it mean to feel the obligation to create, and if it exists, how does it express itself? Authors create plays, and this task is honorable because it does not correspond to obligation of any viewer to watch the play with equal attention.

Postmodernism notes in: Creation and viewing are connected only by misunderstanding, in a colloquial disposition, postmodernism is being detected by lack of comprehension by the viewers, and it is really a misunderstanding. The authors invest physical work into their plays, and this is an act in

which the viewer usually does not pass any test, neither mentally nor morally. It is almost a rule that daily theater criticism writes about the (emotional) upheave that the critics experienced, and such vocabulary fits bad criticism. There are viewings (audience) and readings (criticism) that cause a nausea that does not originate from low quality plays. There are subversive readings because they are successful.

The third turnover Brechtian play from 1993 – “Masoch” by Raffaello Sanzio group is an ideal example for an analysis of the misreading. If a viewer likes the new theater, what does she like in it? Plays, feelings or somebody whom she finds in them? Whatever is the case, she will reduce the play to her own life: for her, it is the only way to experience it. The author sees only one thing since her play is what it is, the others do not accept it.

Therefore, one faces a kind of censorship, not a kind that works through suppression, but such censorship that proclaimed Sade as “boring, unreadable” (Barthes). The robbery of tolerance is the greatest danger that threatens postmodern theater.

Artistic Purism (that praises stylistically pure theater, therefore, minimalist production) requires silence: censorship by tolerance is the most effective. People whose lives are so dull that it is noble to inform them that other being also have goals, want to proclaim that even in a 3/M every nothing bothers them (*Mathias Lindner*).

The essence of censorship is to watch the plays as things outside the world. This is a perversion of modernity, because the procedures that were original in theater several decades ago are still being presented as new. Nobody disturbs theater any more, and theater in return does not undermine anything. Raffaello Sanzio group started the “Masoch” project in full

awareness of silent suffocation. The center of interest was the character of Sacher-Masoch. Cleared from any historical connotations, the play is a authentic squaring off accounts with the theater Masoch complex. Masoch is played by the same actor who played Hamlet in the preceding show. The Danish prince transformed to the Knight, the idea of theater transformed to a masochistic phantasm, and verbal Hamletian expression transformed to physical one. The phenomenal aspect of the world replaced communication.

Masoch's anxiety, same as Hamlet's, is a crystallization of child's anxiety, an attempt to control the unreasonably cruel fear from childhood. The play is a specific analysis of masochist nature of acting and of theater. Masoch's acting and art of presenting are the work of the passion of showing. The exhibits are: actor's body, passionate language, the actor shows her own resurrection, a resurrection of a body that will fail and offers itself to others to watch. Again, we found ourselves by Artaud, who maintains that acting is the most beautiful defeat of the body, because its punishing is offering to Other and the debasement of oneself. Acting includes indignity and shame, as does masochism. The Raffaello Sanzio show shame as the supreme feeling, an essential condition for the art of (re)presentation. To be an artist is the actor as to move for losing pride, to transform the most intimate in oneself to the most public, the most special to the most banal.

**Aesthetics of disappearance**  
 „Things are more present, the more they evaporate and the more they slide the consciousness.” (Paul Rucka)

**Aesthetics of duration**  
 „What is happening with the mere length of time?” (Hans-Thies Lehmann)  
 Lehmann's concept refers to the types of theater and plays which single out the time as one of the principal categories of the theater, whether it is the question of theatrical productions of extraordinary length or the use of slow movements or extremely prolonged pauses within a play.

**Autobiographical theatre**  
 Performances that investigate the authentic, not mediated, self in which the artist assumes the status of the work of art, and where the border line is articulated between the reality of everyday life and its representation.

**Body I**  
 „Body is the written surface of events, the place of disoriented self (which adopts the illusion of substantial self) and the form in the process of destruction. The task of corporeality is to show the total annihilation of the body into the history and the process of its destruction of the body.” (Michael Rucka)

**Body II**  
 „We cannot understand the body. We cannot analyze it. We can merely perceive it. That is the reason why I am interested in the ballet, because there is nothing in it that should be understood.” (Hans Müller)

**Body techniques**  
 „The various ways in which various people - from society to society - know how to use their body.” (Hans Müller)

**Brezovic, Branka**  
 The theater director the plays directed by Brezovic were presented at almost every European Festival until now.

**Dance theatre**  
 Translation of the German compound *Flautheater*. The field of performing arts resulting from the interrelation of modern dance, the Theater and other arts. It reaches its boom in the seventies with performances of Pina Bausch and in the late eighties becomes the predominant festival genre. Unmistakable, seductiveness dynamics, representativeness of its own variety as also the investigation of relation between

various art forms, neutralization of classical ballet, the body policy and violence done to an individual in its engaged variety have made the dance theatre the most popular of the new theatre forms.

**Feminist theatre**  
 Almost unexistent in Europe and given particularly marginal treatment from all, even the most open festival, producers, critics and theoretical forums of interest. At European Festival it was only indicated through the presence of Rachel Rosenblat. Feminist theatre radically subverts the representation models of Western theatre, pointing at the ways of sexual domination in various theatrical forms, constructing its own language of figurative dramaturgy, embracing female protagonists, autobiographical confessions and explicit sexual pleasure. It indicates that political projects at the end of millennium are the projects of minorities.

**The flag**  
 For his show „Häher/Schäfer” performed at the moment of 386. Anniversary on Slovenia. Michel Rucka asked for Slovenian flag as a sign of his respect to the Slovenian resistance.

**Flemish wave**  
 Producers-critics term for a number of creators from the Flemish part of Belgium (Jan Fabre, Koen, Neelken, Wim Vandekeybus) and their productional approaches (Kunsttheater, Flemish Theatre Institute) that appeared at the beginning of the eighties: fast as radical forms of performances (Fabre and Jan Lauwers Epigontheater) and the physical theatre, and later its purified aesthetic formations. All mentioned artists have developed their recognizable styles of expression which have only one possible common denominator: theatrical.

**Hypodance**  
 The term for an entire direction of the modern dance theatre observed with velocity of movements, scene changes and the entire happening (see Aesthetics of Duration).

**Iconoclastic theatre**  
 Theatre that deals with the problem of destruction of images, that is with the energy and structures that are producing the image. The new theatre of the eighties mostly tries to free the theatre language of textual ideology by relying on the visual as the possible solution (a great number of directors and choreographers come from the

fields of visual arts and, rejecting the text, they start outside of the problem). Iconoclastic artist returns to the fundamental: theatrical material, text and actor, trying to live the sentence of any ideology. At the same time they also deal with the ideology of the image. Their main preoccupation is how to connect the ideology-free sentence with ideology-free image.

**IEEM (Informal European Theatre Meeting)**  
 The network of independent European theatre producers founded in 1980 with the aim to connect the unaffiliated forms of theatre and the new forms of production. In 1990 an annual plenary meeting was organized in Zagreb as a part of European Festival with the participation of the then Yugoslav producers.

**Invention of the real**  
 The Lacanian concept which leans upon the symbolic order (the integrative base of the subject through which it functions in relation to the other subjects). In theatrical production of Vlado Repnik *Beauty Assassin* the figure - empty place, which always presents itself as language of the Real. In the original production in Ljubljana it was performed by the unknown Slovenian painter Juse Tinkler, who was recognized in this symbolic environment as Juse Tinkler and in such, represented a foreign body in the show. At Durban, when the show was presented in IEEM producers, that place of Invention of the Real was performed by Richard Corfe; the French producer, whose presence in this context had the same effect on the spectators. The Invention of the Real, the present name of Repnik's theatre is a dramaturgical concept based on the principles of Brechtian alienation effect.

**Liagolistic culture**  
 John Deane's term for his hyperdancer shows.

**Minimalist theatre**  
 Relatively closed artistic communities, which require from their members to adhere to their carefully elaborated credo with a certain dose of fanaticism and resistance, but for the spectator it is necessary to know that credo in order to be able to fully comprehend the meaning of the show, which is only a part - sometimes not the most important one - of their activity (Richard Sallis, Jerome Robb, Peter Burt Bonney) (Gordana Vranko).

**New dramaturgy I**

„Methodological procedures of juxtaposing of various parts, theatrical games, historical styles, so that a new harmony could be conceived in a seamless cohesion of linguistic and stylistic colours, the harmony which piques the spectator (who has yet to learn to watch).“ (Gordana Vučković)

### New dramaturgy II

„New dramaturgy enters the sphere of visual and acoustic dramaturgy. Within these two concepts - and not within only textual concept any more - it establishes narrative forms as connecting tissues between theatrical elements. It deals with the content and composition of the space itself (and time, presented as text).“ (Irena Skočedvhar)

### New technologies

The theatre has an ambivalent relationship to the technology: it hyperlithes the mar, the body, and it raises the mar's laudability to the substance of the theatrical act itself. Paradoxically, it develops its new technology primarily through external and external architecture. The question of new technologies is no longer essentially (for example, „Will the biologist explore the actor?“) but the matter of developing of communication media between creators themselves and between creators and spectators.

### New theatre for new children

The arena of shows presented at the last Biennale, which offered the children of media culture the tales of virtual and musical utopias.

### Noble differentiation

Talking about the theatre of the Object, I.S. Craig wrote: „Bourgeois has come onto the stage because the artificiality has become tedious and boring. But don't forget that there is also a noble artificiality.“ The noble differentiates refers with irony to the concepts of „good theatre“ and „professional acting“. Their shows often look rough and ugly, because they do not care about the usual aesthetic categories. The noble differentiates investigate unconsciously (and therefore, unconsciously) the fundamental theatrical problems - philosophical questions of human existence on the stage.

### Post-mainstream I

„Post-mainstream has more local or regional character and can be used as a concept describing what happens when the concept of mainstream becomes worn out: post-mainstream mixes styles and

traditions which could not be contained under the concept of mainstream because of aesthetic purity or solubility of trends. Therefore, solubility of trends is one of the main points of mainstream theatre criticism. (...) In the countries it is not wrong any more to mix styles, for instance the method of Grotowski, ritual and the visual performance.“ (Klára Štěrbová)

### Post-mainstream II

„After the fall of Berlin Wall the cultural writers from the West, and among them also the theatre people, hastened to establish the contact with their colleagues in the so called 'countries in transition'. The rules valid for the economy were transferred onto the field of art: our technology and our industry are falling behind, we are using old technology, so our art is basically also lagging behind the fundamental theatrical concepts which are now being generated in the West. In my opinion, this transfer was made mechanically, so that now the artists from countries in transition are actually importing the mainstream theatre, i.e. the theatre developed in the areas of economic and consequently also cultural power, such as Amsterdam, Brussels and Frankfurt.“ (Gordana Vučković)

### Post-mainstream III

„Post-mainstream is a sociological term reflecting certain theatrical phenomena, it seems to me that the term post-mainstream cannot be operational in the sense of explanation or creation of instruments for interpretation of some theatrical phenomena, because it is also a reflection of one sociological phenomenon.“ (Goran Sergej Prizmić)

### Post-modern

The greatest theatrical project of the 20th century is the reconciliation of Artaud and Brecht.

### Post-modern explained to children

„Post-Modern is, we could say, that what in Modern studies to the comprehensible within the presentation itself, that what needs the comfort of good forms; that what engages about the new conceptions, not for the sake of equipment but in order to further sharpen the sense of the existence of the unrepresentable. Artist of the Post-Modern, the writer, is in the position of a philosopher; the text, he is writing of the artistic work he is creating are not following already made out rules, so they cannot be judged on the basis of one certain

judgement, that is the known categories are not applicable to that text or artistic work.“ (Jean-François Lyotard)

### Postmodernism

„A post-modernist text would be to show the Object himself: the creature first, who is reluctant to come, who actually does not care about us, who is, in fact, exactly like us, who has found himself, so to speak, by mistake, without knowing it, at Object's place and has begun to embody the sublime Object, the Gazing of which we are seeking.“ (Slavoj Žižek)

### Supernatural

In this century actor has been reassured: supermodernism (Grotz): artistic figure (Schnecken): athlete of the heart (Artaud); performer (Schoenher): actor (Thomas Rauber): non-actor (Grotz): beauty's warrior (Fabrizio)... It is always the matter of what manifests actor's subjectivity in a certain theatrical form or practices.

### Supernaturalism

First you must and then you can be witness. Only in this way you will become merciless learners of your self, only in this way you will still continuously revise the demand for the modern. Only in this way you shall construct supernaturalism. (from the brochure of Grotowski's Biennale for their show „Anguish (epitaphs)“/„Anguish of Beauty“)

### Totalitarianism and art are (not) mutually exclusive

Without the negative in brackets: the manifest of Luchini radical criticism of totalitarian mechanisms of government, the part of which are also their artistic production with the negative in brackets: the title of the first and most controversial discussion at Biennale. The scope of arguments concerning the relationship between art and ideology included romantic dreams about artist's autonomy, stigmatisation of New Sowermache Ernst, weighing of who has disseminated more of the socialist virus in their parts: Slovenians or Czechs, Karelly or the gardeners...

### Violence

The violence is inseparable in transformation of things. Like the sculptor - you have to use the force to form a new object, i.e. new form, from a piece of stone. Our comprehension of violence is postmodern, because it is not directed against the spectators, but against the climate of passive consentment.“ (Laurent de la Harpe)

### Time - space - subject

„The human time is no longer just the time of perception. Time of machines, of bits, of names, of poems and texts becomes, now and then, the crucial time for politics and strategy. The war resolves the relation with space and time: a time from beyond opens up as hyper-time in which a man can never find the access.“ (Paul Verhaeghe)

### Time - Space - subject

„With the speed of light starts rapid events, an absolute unmissability of the mankind. We are approaching paralysis not because the enormous number of cars is slowing down the traffic on our streets, but because everybody will have everything at his disposition, without any need to go anywhere to get it.“ (Paul Verhaeghe)

### time - space - Subject

„The thunder on stage, unlike the foot, speaks less artistically: he speaks - following his own course - in the name of that particular moment of the world that he is interpreting. Through this timeliness the subjectivity of the spoken is being cancelled, cleared off that what is assumed and turned into an event.“ (Peter Rutenfranz)

### Yugoslav theatre network

The concept of interconnecting of theatre producers of former Yugoslavia, inspired by the positive experiences of IRTB.

Translation by Maja Zverinac





sponsor  
sponsors

# Financijeri Eurokaza 1987. - 1996.

Gradski ured za obrazovanje, kulturu i naopred  
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske  
Institut Otvoreno društvo - Hrvatska  
Centar za dramsko umjetnost Zagreb  
Ministarstvo kulture Republike Slovenije  
ATAA, Association Française d'Action Artistique  
- Ministère des Affaires Étrangères  
Francuski institut u Zagrebu  
Goethe Institut  
The British Council  
Ministarstvo kulture Republike Makedonije  
Zaklada Otvoreno društvo Makedonije  
DET Bosna i Hercegovina  
DET Bosna i Hercegovina  
Copenhagen Cultural Capital 96  
Erre Teatrale Italiana  
Ministero del Turismo et dello Spettacolo  
Tajlandski konzulski institut  
Tajlandski kulturni centar u Zagrebu  
Flamansko ministarstvo kulture  
Pro Helvetia  
MAGN (Ministarstvo kulture Španjolske)  
Generalitat de Catalunya Departament de Cultura  
Američko veleposlanstvo u Zagrebu  
The Swissse Fund of Dance Theatre Workshop  
Arts International  
The National Endowment for the Arts  
Rockefeller Foundation  
U.S. Information Agency  
USSR Theatre Union  
Japan Foundation  
The Saison Foundation  
Tokyo Metropolitan Foundation for History  
and Culture  
Agency for Cultural Affairs

## Kazališta i ostali scenski prostori 1987 - 1996

Zagrebačko kazalište mladih  
Gradsko dramsko kazalište Gosella  
Gradsko kazalište Komedija  
Splitsko kazalište Kerempuh  
Hrvatsko narodno kazalište  
Scena CEKAO/OTV Bora  
GSC Kulušić  
SKUC  
Francuski paviljon  
SC, MM paviljon  
Trémac Dolac  
SRC Jazur  
SRC Solata  
Tij Bana Jelačića  
Pazuljin  
Tij Petar Preradovića  
Veleposlan  
"Janko Gundelj" Vukomerec  
"Dvorce"  
Budel  
Hrvatska škola  
Stara tiskara na Cvjetnom trgu  
Javna garaža Gorica  
Turalj pod Gradecom



# INSTITUT FRANÇAIS DE ZAGREB

Association Française d'Action Artistique

A

=

A

A

Revue des Muses Étrangères

# PASTOR

TVR d.d.

**TVORNICAPATROGASNIH  
APARATA**

11000 Zadar

Telefon: (051) 311 84 81

Teleks: 151111

Telefax: (051) 311 84 81

Telegram: 151111

Proizvodnja, prodaja i servis

prijenosnih

vatrogasnih

aparata u kojima se za

gasenje

koriste

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

gasila

**UTEMELJENO 1930  
-65 GODINA  
ISKUSTVA U  
BORBI PROTIV  
VATRE**



 **zepter**®  
INTERNATIONAL  
H R V A T S K A

**vacSy**®  
Vacuum System  
by Zepter Group



# oglasnik

BESPLATNI MALI OGLASI

dobar  
oglas  
daleko  
se čuje!

**HRVATSKI OGLASNO-INFORMATIVNI LIST**

Zagreb, Savska c. 41, tel: 01/ 611 63 69, 53 64 18, fax: 53 91 39

*Domaće je  
najbolje*



MESNA INDUSTRIJA ŠIROKI BREG



**EUROHERC**

o s i g u r a n j e d.d





**PRIVREDNA  
BANKA  
ZAGREB *d.d.***

*Svetačalačkim, marljivoim i kultiviranim radom i štednjom do moderne Hrvatske*

# uni rent

## car rental

2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800

2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800

2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800

2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800

2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800

2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800

2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800

2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800

2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800

2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800  
2003 Audi A800



# URUKA



## EUROKAZ 1996.

### *Financijeri:*

Gradski ured za obrazovanje, kulturu i znanost  
Institut Otvorano društvo - Hrvatska  
Centar za dramsku umjetnost  
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske  
Američko veleposlanstvo u Zagrebu  
The Sultcase Fund of Dance Theater Workshop  
Arts International  
AFAA, Association Française d'Action Artistique  
-Ministère des Affaires étrangères  
Francuski institut u Zagrebu  
Program kulturnog poslenstva flamanske vlade  
Japan Foundation  
Agency for Cultural Affairs, Japan  
Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture  
The Selson Foundation  
Ministarstvo kulture Republika Slovenije

### *EUROKAZ zahvaljuje:*

Zagrebačkom kazalištu mladih, Gradskom  
dramskom kazalištu Gervila, Kazalištu  
Komedija, Šešićkom kazalištu Karampuh,  
Narodnom sveučilištu Samobor, BP Clubu

### *Umetničko vodstvo EUROKAZa:*

Gordana Vruk

### *Produkcija:*

Darko Putek

### *Koordinator programa:*

Jasna Spaić

### *Tehničko vodstvo:*

Željko Zorica

### *Komunikacije s medijima:*

Vladimir Stojasavljević, Andrea Grgić

### *Marketing:*

Slavko Zajović

### *Direkcija festivala:*

Centar za dramsku umjetnost, Habrangova 21,  
tel: 44 72 10, fax: 41 74 76

### *Blagajna / rezervacije ulaznica:*

ZeKneM, Teslina 7.

tel: 42 26 66, 43 14 44 /249

### *Urednik: Ivica Bužan*

*Oblikovanje programa / plakata: Darko Fritz*

# EUROKAZ

festival novog kazališta 16 - 30. 06. 1996.

## POPRATNI PROGRAM

### VIDEO PROJEKCIJE

- SOBOTA, 22. 06. 17 h. ŽRKAEM, OVRHANA JANJE

"JAN FABRE, DIRECTOR OF CONSCIENCE"

DOCUMENTARNI FILM PETERA SCHULTZINA  
ENGLJSKI TITLOVI, 3x 45MIN

"JAN FABRE - DNE BLAUE STUNDE"

DOCUMENTARNI FILM, 09E - AVSTRALISKA TV  
NI KOTIZMACKO

- NEDELJA, 23. 06. 17 h. ŽRKAEM, OVRHANA JANJE

"QUESTA PIZZA E FANTASMA - FABRINI LANDSCAPES"

REŽISERKA HENRIETTA VAN EYCKEN  
FRANCOZSKI TITLOVI, 45 MIN

"JAN FABRE / DAMES EN HEREN"

REŽISERKA BARTJA VERSCHAFFELA I JENI CORNELIJA  
NI FILM/ANDROM, 1x 20MIN

### RAZGOVORI

ČETVRTAK, 20. 06. 17 h. ŽRKAEM, OVRHANA POLY  
JAN FABRE, BELGIJA

SOBOTA, 20. 06. 22 h. POKER, KAZALIŠTE KEMENPLUM  
GENJAN KATAIŠHA, JAPAN

### PREDAVANJE

NEDELJA, 30. 06. 17 h. ŽRKAEM, OVRHANA JANJE:  
"FOCLED NA SVAJEMERNO JAPANSKI TEKST"  
(ASPECTS OF JAPANESE CONTEMPORARY THEATRE)  
KEVIN NISHIDA, KAZALIŠNA KRIJKA

### KAZALIŠNA RADIONICA

21 - 23. 06. ŽRKAEM  
GOAT ISLAND, SAD

### EUROKAZ ON LINE

PRESENTACIJA EUROKAZA NA INTERNETU  
ČETVRTAK, 20. 06.

OSTALNI UDEŠTNI: LUKA PRKONČ

ASISTENT: GORAN BAIŠI

OSTALNI DRAMATURGI: KATJINA HOCH

DRAMATURGI: GORAN SERGEJ PRONČ

UDEŠTNIŠI IZBOR: GORAN BAIŠI

IZVŠNI PRODUCENT: MITJA DOMA

KOORDINATOR: ŽUROK ZA OTVORO GRUPOVO SLOVENIJA -  
CENTAR ZA DRAMSKO UDEŠTNOŠT - EUROKAZ

### IZLOŽBA PLAKATA EUROKAZA 1987 - 96.

16 - 30. 06. POKER ŽRKAEM  
STUDIO IMERAZIA ŽIVOTA (1987 - 96 )  
DVAKO PRIZ (1991 - 95 )

### FESTIVALSKI KLUB

OP CLUB, POBLJE 23 h

## PROGRAM EUROKAZA 1996.

NEDELJA, 16. 06: ROBERT WILSON, SAD: "RABBIT: 1967 - 1995"

POBEDIJAK, 17. 06: DRAGAN ŽIVADINOV, SLOVENIJA: "PRIZNATELJEVA KAZALIŠNA REŽIJA"

UTORAK, 18. 06: STELARO, AVSTRALIA: "PSYCHO/CYBER: OSMOTA, DABRIJELA & HIRNOŠTI HULA"

SIKERA, 19. 06: MARKO PELJHAN / PROJEKT ATOL, SLOVENIJA: "LADOMIR - ENKURIA"

ČETVRTAK, 20. 06: TEATAR &TD, HRVATSKA: "FEDRA"

PIREK, 21. 06: JAN FABRE, BELGIJA: "UNIVERSAL COPYRIGHTS 1&9"

SOBOTA, 22. 06: SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠE, SLOVENIJA: "SILENCE"

SOBOTA, 22. 06: JAN FABRE, BELGIJA: "UNIVERSAL COPYRIGHTS 1&9"

NEDELJA, 23. 06: DUEČJE KAZALIŠTE U OSIJEKU, HRVATSKA: "DJEVOJKA SA ŽIGOMAM"

NEDELJA, 23. 06: JAN FABRE, BELGIJA: "UNIVERSAL COPYRIGHTS 1&9"

POBEDIJAK, 24. 06: JAN FABRE, BELGIJA: "DNE BLAUE I JETI, OK"

UTORAK, 25. 06: GOAT ISLAND, SAD: "KARO DRUG HI SAS NAD UMRE SAN"

UTORAK, 25. 06: JAN FABRE, BELGIJA: "DNE BLAUE I JETI, OK"

SIKERA, 26. 06: PLASTICIENS VOLANTS, FRANCIA: "EDU"

SIKERA, 26. 06: GOAT ISLAND, SAD: "KARO DRUG HI SAS NAD UMRE SAN"

ČETVRTAK, 27. 06: OP ENLEKT, JAPAN: "GLEDANJE NA DALJINI ISTOK"

ČETVRTAK, 27. 06: ARTUS, HUNGARIJA: "WITTED KEMENPLUM STOLA"

PIREK, 28. 06: GOK GAVELLA, HRVATSKA: "EMMA, FORGAS"

PIREK, 28. 06: OP ENLEKT, JAPAN: "GLEDANJE NA DALJINI ISTOK"

SOBOTA, 29. 06: GENJAN KATAIŠHA, JAPAN: "TORUKI GOTO/ORGIE"

SOBOTA, 29. 06: GOK GAVELLA, HRVATSKA: "EMMA, FORGAS"

NEDELJA, 30. 06: GENJAN KATAIŠHA, JAPAN: "TORUKI GOTO/ORGIE"

NEDELJA, 30. 06: GOK GAVELLA, HRVATSKA: "EMMA, FORGAS"

## EUROKAZ PROGRAMME 1996

SUNDAY, 16. 06: ROBERT WILSON, USA: "WONDER 1967 - 1995"

MONDAY, 17. 06: DRAGAN ŽIVADINOV, SLOVENIA: "EMPTY BODY THEATRE DIRECTING"

TUESDAY, 18. 06: STELARO, AUSTRALIA: "PSYCHO/SIBER: ASENT, DABRIJELA & HIRNOŠTI BODIES"

WEDNESDAY, 19. 06: MARKO PELJHAN / PROJEKT ATOL, SLOVENIA: "LADOMIR PARTURA"

THURSDAY, 20. 06: THEATRE &TD, CROATIA: "FEDERA"

FRIDAY, 21. 06: JAN FABRE, BELGIUM: "UNIVERSAL COPYRIGHTS 1 & 9"

SETHURDAY, 22. 06: THEATRE MLADINSKO, SLOVENIA: "SILENCE"

SUNDAY, 22. 06: JAN FABRE, BELGIUM: "UNIVERSAL COPYRIGHTS 1 & 9"

SUNDAY, 23. 06: CHILDRENS THEATRE IN OSIJEK, CROATIA: "THE LITTLE MATCH GIRL"

SUNDAY, 23. 06: JAN FABRE, BELGIUM: "UNIVERSAL COPYRIGHTS 1 & 9"

MONDAY, 24. 06: JAN FABRE, BELGIUM: "SHE WAS AND SHE IS, EVEN"

TUESDAY, 25. 06: GOAT ISLAND, USA: "HOW DEAR TO ME THE HOUR WHEN DAYLIGHT DIES"

TUESDAY, 25. 06: JAN FABRE, BELGIUM: "SHE WAS AND SHE IS, EVEN"

WEDNESDAY, 26. 06: PLASTICIENS VOLANTS, FRANCE: "EDU"

WEDNESDAY, 26. 06: GOAT ISLAND, USA: "HOW DEAR TO ME THE HOUR WHEN DAYLIGHT DIES"

THURSDAY, 27. 06: OP ENLEKT, JAPAN: "LOOKING AT FAR EAST"

THURSDAY, 27. 06: ARTUS, HUNGARY: "THE KNIGHTS OF THE KITCHEN TABLE"

FRIDAY, 28. 06: GOK GAVELLA, CROATIA: "EMMA, EGGERS"

FRIDAY, 28. 06: OP ENLEKT, JAPAN: "LOOKING AT FAR EAST"

SATURDAY, 29. 06: GENJAN KATAIŠHA, JAPAN: "TORUKI GOTO / ORGIE"

SATURDAY, 29. 06: GOK GAVELLA, CROATIA: "EMMA, EGGERS"

SUNDAY, 30. 06: GENJAN KATAIŠHA, JAPAN: "TORUKI GOTO / ORGIE"

SUNDAY, 30. 06: GOK GAVELLA, CROATIA: "EMMA, EGGERS"

**Predavanje ROBERT WILSON**  
 16. listopada 2014. S A D  
 Zlatibor **Radovi: 1967 - 1995**  
 D. STANIĆ, I. STANIĆ Work 1967 - 1995



Gostovanje u suradnji s Ansamblom kolegijskim u Zagrebu

Robert Wilson na predstavlja samo vrhuncem američkog senzibiliteta, on je vrhunski kazališni autor današnjice. Vise od dvadeset godina Wilson drži najistaknutije mjesto inovatora u kazalištu, open i dizajnu.

U lipnju 1971. godine, nakon prvog prikazivanja njegovog "Deafman Glance" u Panzu, Louis Aragon napisao je André Bretonu: "Nisam nikada vidio nešto ljepše na svijetu". Nakon "Deafman Glance", Wilson je režirao brojne predstave diljem svijeta; poput sedmodnevnog "KA MOUNTAIN and GUARDEN Terrace" (Iran 1972), "The Life and Times of Joseph Stalin", njemačke opere u trajanju od 12 sati, "A Letter for Queen Victoria" (1974-1975). S Philipom Glassom 1976. postavlja operu "Einstein on the Beach", jedno od kapitalnih djela umjetnosti 20. stoljeća.

Ističe se i njegova suradnja s nacionalnim europskim kazalištima, kao što su dvije produkcije za Schauspielhaus u Berlinu: "Death Destruction&Detroit" (1979) i "Death Destruction&Detroit II" (1987). Početkom 80-ih radi na svom najambicioznijem projektu: multinacionalnoj episkopiji, open "the CIVIL warS - a tree is best measured when it is down".

Od 1985. Wilson se usmjerava k režiji velikih klasičnih opera i adaptacijama dramskih i proznih tekstova. Wilson je surađivao s brojnim svjetskim umjetnicima,

priscima i glazbenicima. Od početka 70-ih radio je s pjesmama i glumcima Christopherom Knowlesom, S Tomom Watsom i Williamom Burroughsom postavio je "The Black Rider, The Casting of the Magic Bullets" (1991). S Davidom Byrneom postavio je "The Knee Plays" (1984) i "The Forest" (1988). Radio je s pjesnikom Allenom Ginsbergom na "Cosmopolitan Greetings" (1988), a Laurie Anderson prisc glazbu za njegovu adaptaciju Euripidove Alkestide. Trenutno Wilson radi s pjevačem i skladateljem Louom Reedom na projektu "Time Rocker" koji će biti izveden u Thalia Theateru u Hamburgu ove godine.

Predavanje Roberta Wilsona s projekcijama "Work 1967 - 1995", daje presjek njegove dvadesetogodišnje karijere s referencama na djela njegovih kazališnih produkcija, solo performansa, skulptura i crteža.

Robert Wilson, who surely needs no introduction, has never before appeared in Croatia. With his presence on this celebratory occasion, *EUROKAF* seeks to round off its cycle of presenting those personalities whose revolutionary outlook has made an indelible mark on contemporary theatre. In that respect Robert Wilson can be regarded as a cult personality whose so-called "lectures here, in fact, solo performances in which he breaks down the basic postulates of his own theatre aesthetics.



## predavanje DRAGAN ŽIVADINOV

11. januar 2014 Slovenija

09.00h

### Praznotjelesna kazališna režija

09.00h 09.00h Empty Body Theatre Directing



Prvi stratum: kozmizam. Kozmizam kao umjetnička ideologizacija običnog svemira koji sadrži nove uvjete i atmosferu budućih umjetnina. Mora se shvatiti kao stupanj u stupnjevanju umjetničke evolucije umjetničkih ideja i umjetnosti: režije u kabimetu metoda.

Drugi stratum: kozmizam negira prirodu i uključuje se u rat za misaonu predstavu. Kao takav, on je manifestacija svemira APSOLUTNOG NIŠTA.

Treći stratum: tranzicija. Tranzicija od punotjelesne figurativne režije do PRAZNO-TJELESNE režije i tranzicija od gledatelja do SVJEDOKA koji nije slučajno prisutan već je sam po sebi vrhovni interaktivni slučaj.

Četvrti stratum: PRAZNO-TJELESNA režija je odiscujući misaoni proces pri osvajanju KOZMIZMA u apsolutnom. Sad za apsolutno Ništa u NULTOJ GRAVITACIJI.

Čiti stratum: Ti, koji ovo čitaš, zaustavi svoj misaoni hitek i izgovori glasno riječi - PRAZNO-TJELESNA! Što misliš? Reci - ZATAMNIJENJET! Što čuješ?

*The first stratum:* cosmism. Cosmism as the artistic ideologisation of the surrounding cosmos, which contains new conditions and atmosphere for future art works. It must be understood as a degree in the augmentation of the internal evolution of artistic ideas and the art of directing in the method cabinet.

*The second stratum:* cosmism refuses nature and joins the struggle for the spectacle of thoughts. As such, it is a manifestation of the universe of the ABSOLUTE NOTHING.

*The third stratum:* transition. The transition from full-bodied figurative directing to EMPTY-BODIED directing and the transition from a viewer to a WITNESS who is not present at the coincidence by coincidence, but is naturally the supreme intuitive coincidence.

*The fourth stratum:* EMPTY-BODIED directing is a decisive thought process in the conquering of COSMISM in the Absolute Nothing in ZERO GRAVITATION.

*The fifth stratum:* You, reading this, stop your stream of thoughts and say out loud the word - EMPTY-BODIED! What do you think? Now say - BLACKOUT! What do you hear?

## predavanje STELARC

18. januar 2014 Austrija

10.00h

### Psycho/Cyber: Odsutna, zastarjela & napadnuta tijela

10.00h 10.00h Psycho/Cyber. Absent, Obsolete & Invaded Bodies

Tijelo je, prema Stelarcu, potpuno neopravljeno za međuplanetnički život, budući da se nalazi na Zemlji i da je kratkog životnog vijeka. Jedini izlaz je okretanje tehnologiji, čime bi se pokušali kompenzirati ti nedostaci. Za nastup Stelarc se priključuje na robota i s njim je u interaktivnom kontaktu, preko senzora naljepljenih na kožu i strujnih elektroda na mišićima. Robot strujom uzda, putem "mno-gostruko" mišićnog stimulatora, upravlja kretanjima umjetnika i obrnuto. Istovremeno tijelo dobiva mehanički nastavak u obliku "treće ruke" kojom upravlja trbušna muskulatura. Tijelom se upravlja djetinjski, a ona aktivira kameru koja ga okružuje. Elektroničke slike pluća, želuca i debelog crijeva, projiciraju se pojedinačno ili kombinirano na velikom video-ekranu. Zvukom otkucaja srca, mod-danih valova, mišićnih signala, pojačavaju se do buke industrijske džungle. Stelarcova fizička prisutnost i virtualne video slike su u kontrapunktu. Postajemo svjedoci međugro doajeka, robota i kom-pjutora.



Stelarc is a performance artist who is interested in alternate aesthetic strategies. He has used medical, robot and Virtual Reality systems to explore, extend and enhance the body's performance parameters. In the past he has acoustically and visually probed the body - having amplified brainwaves, heartbeat, bloodflow and muscle signals and living the inside of his lungs, stomach and colon. Between 1976 - 1988 he suspended his body 24 times with insertions into the skin (in different positions, sensations and locations). Having defined the limitations of the body, he has developed strategies to augment its capabilities - interfacing the body with prosthetics and computer technologies. He has performed extensively overseas in art events - including new music, dance festivals and experimental theatre. He has interactively performed with his Third Hand, a Virtual Arm, a Virtual Body and a Stomach Sculpture. He has recently developed a touch-screen interface for multiple muscle stimulation - a system to enable the physical actuation and choreography of remote bodies.

Predstava je nastala u koprodukciji s "Cortagayevim centrom"

Marko Peljhan novo je ime na slovenskoj kazališnoj sceni. Njegova organizacija koja djeluje kao PROJEKT ATOL aktivna je na polju interdisciplinarnih istraživanja ujedinjujući različite medije (kazalište, performance, film, glazbu, arhitekturu, izdavaštvo, kompjutere)

"LADOMIR FAKTURA" je zajednički naziv novog ciklusa Organizacije koji će se razvijati kroz četiri projekta - površine. Ladomir je maštovito utopijsko poeme ruskog pjesnika Vlastimira Hlebnikova. Futura je tehnički termin koji označuje metodu rada; stvaraoci i istraživači trude se udahnuti čulne i taktilne kvalitete apstraktnim elementima znanosti, dok površina označava različite stupnjeve kroz koje se projekt razvija i prikazuje

"LADOMIR FAKTURA: Četvrta površina - površina dodiraj" je kazališni projekt nemiške strukture. Može se opisati i kao intermedijalna instalacija čiji je glavni interes odnos između gledatelja i samog zbivanja, naglašavajući veze koje čine globalne društvene i ekološke mreže 20. stoljeca. "U toj predstavi, poetski receno, Bob Wilson sanja samo-ga sebe negdje na ledenjaku" da bi na kraju svojih snova spoznao kako nije otkrio ništa više o tome tko je i što treba činiti." (Burdja Otrzan, Maska)

Marko Peljhan is a new name on the Slovene theatre scene. His organisation, working under the name of PROJEKT ATOL, is active in the field of interdisciplinary researches and unites different expressive media such as theatre, performance, film, music, architecture, publishing and computer science. "LADOMIR FAKTURA" is the common title of a new activity cycle of Projekt Atol which shall be developed through 4 projects called surfaces. Ladomir is the title of an utopian poem written by the Russian poet Vladimir Hlebnikov. Futura is also a technical term used to indicate a working method: the creators and researchers should tend to inspire the abstract elements of science and arts with sensual and tactile qualities, whereas the surface designates different phases through which the project is developing and is being presented. "LADOMIR FAKTURA: Fourth surface - the surface of contact!" is a theatre project, a rhizomathical structure. It can be described as an intermedial installation which focuses on the relationship between the viewers and the action itself, stressing those relations which establish global social and ecological networks of the 20th century. "In this performance, expressed poetically, Bob Wilson is 'dreaming himself somewhere in the East' but until the end of his dreams he finds out nothing more about who he is and what he should do." (Burdja Otrzan, Maska)



# JAN FABRE

Belgija

Universal Copyrights 1&9

Režija, koreografija i scenografija: Jan Fabre  
Asistent režije & dramaturg: Miet Martens  
Sekat: Jan Fabre & Michel Nostradamus  
Glasba: The Beatles - The White Album  
Sudjeluju: Tamara Beudeker, Renee Copray, Els Deceukelier, Albert de Groot,  
Jacques de Groot, Ennio Greco, Marina Kapijn, Elzabejke Scholte, Jan Van Hecke

Soprotstavljanje Jan Fabre organizirano je uz potporu Ministarstva de la Culture et de la Loterie Nationale i Programa kulturnog poslanstva Randiye

JAN FABRE flamansku je umjetnik čije stvaralaštvo obuhvaća slikarstvo, skulpturu, instalacije, pisanje, režiranje opera, monologa i baleta. Njegov kazališni rad prožet je referencama likovnih umjetnosti, performanca i klasičnog baleta. Potraga za spojem likovne umjetnosti i kazališta, njihova analiza i suprotstavljanje u funkciji scenokog događaja, zaštitni su znak njegovog scenokog jezika, čija je snaga vizije i estetiziranost obilježila europako kazalište kraja 80-ih.

U Fabrevim se predstavama odrazava stanje svijesti umjetnika koji dobro poznaje proces stvaranja likovnog djela. Kao majstor manipulacije vremenom, dinamikom i pokretom, on predstavama prilazi kao živim instalacijama. Uz Anne Teresa de Keersmaeker i Wim Wandekeybuse, Fabre je rodonačelnik flamanskog vala obriježenog zatvorenim, a istodobno univerzalnim kazališnim jezikom. Nakon stanovitog zamora radom kojeg je obilježavala koreografska repetitiva, Fabre je četverosatnom predstavom "Universal Copyrights 1&9" ponovno uzburkao kazališne vode.

Predstavom "Universal Copyrights 1&9" Fabre nastavlja s filozofskim, kritičko-socijalnim kaotičnim teatrom koji je počeo razvijati u predstavama "Sweet Temptations" (1991) i "Da un'altra faccità del tempo" (1993). Glasbena okvornica je "White album" Beatlesa iz 1968 (od melodije "Revolution No.1" do kakofonične "Revolution No.9"). Predstava je kaotična furja fragmenata opera,

sličnih zvukova, djeljeg tepanja i raznih krikova kojima Fabre piča još jednu ljudsku "komediju". On prikazuje kaos i revoluciju kao dvije strane novčića i portretira društvo koje je istodobno prigrlilo moto "Make love, not war" i sektaštvo u stilu Charlesa Mansona. Autor se prita je li nasumični klaun iz predstave slika današnjega društva, konstanti pritom isječke iz Nostradamusovih proročanstava.

"Universal Copyrights 1&9" izvedena je u siječnju 1996. prilikom otvorenja manifestacije Kopenhagen, Kulturna prijestolnica Europe.

Jan Fabre, as well known in the world of visual arts as he is in the world of theatre, is rightly regarded as ranking among the most important artists of the second half of the twentieth century. His latest premiere, "Universal Copyrights 1&9", has been the high point of the season on the prestigious stages of Brussels, Berlin, Paris and Frankfurt. Tying with elements of comic theatre and citizenry, while at the same time constantly returning to the cold aesthetics of his ballet, Fabre speaks to us of the fears and obsessions besetting modern man living on the brink of catastrophe.

The Jan Fabre project presented by EUROKAZ would also include the monologue production of "She was and she is, even", as well as a video programme and panel discussions.





**JAN FABRE**

B e l g i j a

**Ona bijaše i jest, čak**

She was and she is, even

Režija: Jan Fabre

Sudjeluje: Els Deceukelier

Poput Duchampove slike "Mladenka" ("Le marée mise à nu par ses célibataires, même") kojoj tek naslov podaje značenje, tako i Els Deceukelier, dugogodišnja Fabreova muza oživljava rani autorov tekst, stvarajući sliku sličnu stroju. Stroj je sastavljen od ženskog i muškog dijela, a

radi zahvaćajući ženskom dijelu koji je svojom energijom u službi muškoga. Puzljivo isplanras timing, glumačka stráženost, minimalistička koreografija, scenografija i svjetlo, daju ovom 45-minutnome monologu notu opasnosti koju život skriva u predasima potrage za sništom.



Gostovanje evropske u senoždi s Ministrstvom kulture Republike Slovenije



Kombinirajući erudiciju i intuiciju te kombinirajući radikalne postupke, Tauber u svakoj svojoj predstavi traži novi kazališni jezik. "Silence Silence Silence" otkriva njegov interes za arhetipsko podsvjesno, Tauber ne progone Slike, niti uništenje kazališne iluzije, već konvencionalni kazališni vokabular. Zanimaju ga proces koji se zbiva u našim osjećajima, razmišljanjima, ponašanju. Igranju na sceni. Svaki od šest glumaca sam je izabrao masku kroz koju vlastitim izražajnim sredstvima (glas, pokret, ritam, mime, akrobacija i kriki) oblikuje osobni umjetnički izraz. Glumci dolaze do zajedničkih simbola i metafora koji određuju čovjeka preko nesvjesnih mehanizama. Posebnost predstave je i u tome što dramaturgija šest individualnih izraza tvori mitološku priču o nastanku svijeta, koja modificirana pronalazi različite mitološke i religijske strukture.

Combining erudition, intuition and radical methods, Tauber is trying to explore a new theatre language in each of his performances. "Silence Silence Silence" reveals his interest in the sub-conscious. He is not after an image or the extinction of theatrical illusion, but the essential theatre vocabulary. He wants to know more about the unconscious processes happening inside us, our feelings, creation of thought, behaviour and stage performance. Each of the six actors has chosen his own mask and moulded it into individual artistic expression using his own expressive manner (voice, movement, rhythm, mime, acrobatics and scream). The actors come to a mutual symbol and metaphor that, through unconscious mechanisms, define a human being. The uniqueness of the show lies in the mythological story about the creation of the world, which is implied in the dramaturgy of six individual expressions and appears modified in various fictitious and religious structures.

## GOAT ISLAND

### Kako drag mi čas kad umire dan

How Dear To Me the Hour When Daylight Dies

Goat Island jedna je od najstrastvenijih, nepolitičnijih i najprovokativnijih umjetničkih skupina. Nakon četiri uspješna projekta, u lipnju 1994. Goat Island sudjeluje na godišnjem Croagh Patrick hodočašću u Irskoj. Rezultat tog njihovog iskustva je predstava "Kako drag mi čas kad umire dan" nastala dvije godine kasnije (travanj 1996.).

Djelo je katalog bizarnih likova: Mr. Memory može odgovoriti na sva pitanja koja mu se postave, Bob Fitzsimons prvak je svijeta u boksu, a Amelia Earhart trikačica koja je srušila sve rekorde i onda nestala. Tijekom predstave karakteri se mijenjaju. Mr. Memory, nesposoban da zaboravi, postaje prototip ljudskih patnji 20. stoljeća. Trikačica se vraća kao najgora osoba u Americi. Teška preko 250 kilograma, leži nepokretna i ovisna o odredima dobrovoljaca koji joj donose hranu. Boksač, nakon što je bio svjedekom mesakra kod My Lai u Vijetnamu, postaje pacifistički monah.

Jednaka je pažnja posvećena i tekstu i pokretu koji kombinira svakodnevicu i bizarnost japanskog teatralnog plesa.

Goat Island vodi će četverodnevnu radionicu u sklopu trajanja EUROMA2.

*Goat Island, from Chicago, is one of the most provocative and most political groups to emerge from the USA. Its performances are a blend of various fragments comprising symbols and texts taken from everyday life, of new media and forms of popular entertainment which, in the whole, paint an ironic picture of American life. The members of this art group are endeavouring to discover a form of theatre that would be able to express their deep personal and aesthetic preoccupations, while not failing to neglect social and political problems. One important aspect of their work is pedagogic activity. During the time they spend at EUROMA2 they will run a workshop for Croatian actors, in addition to presenting one of their productions.*

*Gratovanje odlikuje u suradnji sa:*

*-Japanese Fund: A Project of Ideas and Motion in Cross-Cultural Artist Relations, an initiative created by Dances Theater Workshop in New York City with major funding from The Rockefeller Foundation.*

*The Fund for US Artists at International Festivals and Exhibitions, a public/private partnership of the National Endowment for the Arts, the United States Information Agency, the Rockefeller Foundation, and The Pew Charitable Trusts, with administrative support from Arts International.*



# PLASTICIENS VOLANTS

Francuska  
Ezili



Gostovanje otvorenje u tuzlanskoj APM, Association française d'action artistique - Ministère des Affaires Étrangères  
Francuski ministar u Zagrebu i nizozemski predstavnik Senador

PLASTICIENS VOLANTS ulični je teatar koji je stekao reputaciju predstavama čija se originalnost ogleda u upotrebi ledbećih objekata. Ulica je povlašćeno mjesto susreta s publikom a nebo je njihov scenarij prostor koji omogućuje pristup najakrobnijim anovima. Kada Plasticiens Volants uđu u grad, ulice i trgovi ohvataju u vrtu i buci, a čudnovaste bice dovajaju sve zakutke iz kojih puštaju ogromne balone. Kao Carpijoni, i obično mjesto njihovim dolaskom postaje svijet legende.

PLASTICIENS VOLANTS osnovani su pod imenom Julie 1978. u Parizu. Kao Plasticiens Volants djeluju od 1985. Sudionici su brojnih karneva, svečanosti otvorenja i zatvaranja raznih festivala, proslava... 1992. godine sudjelovali su u zatvaranju Olimpijskih igara u Barceloni,

1993. godine u otvaranju Mediteranskih igara, a 1994. godine u otvaranju turela La Manche. Njihovim nastupom, EUROKAZ nastavlja prezentaciju najpoznatijih francuskih i svjetskih uličnih teatarâ koje je započela superspektaklom ILOTOPIE na Jarama, a nastavljena s ROYAL DE LUXE

Theatre groups from southern France have already provided several now famous names in the field of street theatre, and whose performances at past EUROKAZ festival's remain fresh in our memory. Royal de Luxe, Ilotopie. Plasticiens Volants employ huge balloons in the form of strange, hybrid creatures, insects, dragons and tropical trees which entertain the public by floating down thoroughfares and across squares, finally to "disappear" in a glorious display of pyrotechnics.

# ARTUS

Mađarska  
**Vitezovi kuhinjskog stola**  
Knights of the Kitchen Table



Skupina ARTUS pod umjetničkim vodstvom Gabore Gode, upornim radom i zapaženim međunarodnim uspjehom postala je jedno od najcjelovitijih mađarskih plesnih kazališta. Dvadeseta po redu, od osnivanja skupine 1985, predstava "Vitezovi kuhinjskog stola" kombinira ples, film, polifonijske pjesme i glazbu uživo, a nastala je u mađarsko-nizozemsko-francuskoj koprodukciji. U Budimpešti se 1994. urušila jedna stoga drvene zgrada. Ova predstava je spomen na njezine stanovnike u trenutku pada. Prošlost je prikazana na filmu. Sadašnji trenutak se širi i traje na pozornici: prizori života i iracionalne vizije zapremaju prostor između prošlosti i budućnosti, između da i ne, između života i smrti. Netko sapuče "Mi smo plod ljubavi civiliziranih životinja i palih anđela. Drija krv kola u nama, zajedno s duhom bogova. Nase bice, proklete i prognane, čezne za svojom dušom." Sedam glumaca/plesača i četiri glazbenika odvijaju groteskna bitka koja kreće u potragu za Svetim Grlom.

Negating the existence of "pure" genres ARTUS was one of the first Hungarian groups which endeavoured to eradicate the boundaries separating the art forms of dancing, theatre, music, film and visual arts. Today together with Joseph Nadj, ARTUS is the most frequently mentioned dance theatre in Hungary. Since its formation, and under the leadership of Gabor Goda, ARTUS has realised more than fifteen productions. Its participation in this year's EURORAZ would include the production "Knights of the Kitchen Table" which portrays people living in a one hundred-year-old Budapest building which collapsed in 1994. Through film, video and dance, seven actors-cum-dancers and four musicians impersonate the grotesque creatures who embarked on the quest for the Holy Grail.



**OP. EKLEKT**

Japan

**Gledajući na Daleki Istok**

Looking At Far East



OP. EKLEKT dolazi iz drevnog grada Kyota koji je izrastao u moderno urbano središte sačuvaوo tradicionalne ritualne aspekte japanske kulture. Op. Eklekt, kako mu i ime govori, stvara jedinstvenu eklektičnu formu u kojoj se miješaju slapstick, crtan film, kabuki, igračka, zlato i srebro te električni aparati. Oni prave šale na račun tradicije konstante sa "okom Zapadnjaka" koje u svom nemaru odužuje rituale Japanaca, od bajnih ceremonija do prolećnih festivala i sumo boraca. Predstava "Gledajući na Daleki Istok" izmenne je vizualne naslovi, prepuna jarkih boja i bizarnog humora. Originalna zvučna kulisa, dekorativni kostumi, scenografija u zlato i izražajna mimika u nizu scena govore o japanskoj svakodnevici: branci par odlazi u kupovinu, sumo borba, pripremanje japanskih kulinarstvih specijaliteta. Na kraju, dvoje gledatelja pozvano je na ceremoniju ispijanja čaja...

*The members of the Op. Eklekt group has from one of*

Japan's oldest towns, Kyoto, which has preserved all the traditional and ritual aspects of the Japanese culture, while simultaneously developing into a vibrant and modern urban centre. As its name implies, Op. Eklekt is oriented towards creating an integral eclectic form, involving slapstick, cartoons, Kabuki, pantomime and electrical gadgetry. The group pokes gentle fun at tradition, using the "Eye of the Westerner" which, in its ignorance and gaudiness, marvels at Japanese rituals and customs, from the tea ceremony, to spring festivals and Sumo wrestlers. The production entitled "Looking at Far East" demonstrates exceptional visual splendour, abounding as it is in strong colours and bizarre humour. The original musical background, decorative costumes, a set design in gold, strange movements and expressive mimicry speak, in a string of sequences, of Japanese everyday life, which inevitably ends with the drinking of tea and the giving of gifts.



20. lipnja 2011.

30. lipnja 2011.

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

Srijeda, 20. lipnja

# GEKIDAN KAITAISHA

Japan

## Tokijski geto/Orgija

Tokyo Ghetto /Orgie



Gestikovanje započelo u suradnji s Japan Foundation | Japan Foundation Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture  
Agency for Cultural Affairs

Tokijsku avangardnu skupinu Gekidan Kaitaisha odlikuje napeto dekonstrukcija. Kristofinoma naracije Kaitaisha ujedinjuje elemente teatra apsursa, Buto forme, tradicionalni No teatar, s tragovima njemačkog ekspresionizma i američkog apstraktnog plesa.

Osнивач skupine Shinji Shimizu razvio je teoriju o "teatru mjesta" koja se temelji na konceptu autotebnih prostora što korespondiraju sa smislom predstava. Skupina neprestano traži za novim stilovima glume u kojima bi osobne egzistencijalne geste proizlazile iz društvenih uvjeta i osvjestljenih iskustava.

1991. Gekidan Kaitaisha započinje postavljati trilogiju "Pas". "Pas" je neudržan pokušaj da se kazališna predstava stvori kao da je viđena očima psa. Potpuno goli, izvedaci su primorani "nositi" gotovinu unutar praznog prostora koji ih okružuje. "Pas" je rezultat jutih reakcija na postkolonijalno shvaćanje svijeta i sve vrste ugnjetavanja. Ove se istražuju obnavljanje i reinkarnacija radikalnih ljudskih snaga putem raznorodnih simboličkih radnja. Pradstava "Tokijski geto/Orgija" zadnji je dio trilogije. "Pas" Club Orgie pokleđuje je raj što ga sanja jedna

kuja. Bolesni prostor ispunjen je "političkim" tjelima čiju teorijsku pozadinu pronalazimo u Foucaultovoj arheologiji i teoriji "muskoga pogleda" radikalnog feminizma 80-ih.

Its treatment of Japan's traumatic past and of that country's theatre traditions (in particular, No theatre) make Gekidan Kaitaisha one of the most interesting groups in Japanese contemporary theatre. Calling itself a "theatre of deconstruction" this artistic community began its performances in open spaces, juxtaposing electronic music, film and visual installations. Today, their work in various kinds of closed areas, from variety halls to theatres, which they fill with diverse "political bodies" whose rhetorical background is to be found in Foucault's "archaeology", or in the theories of the "male gaze" propounded by the radical feminism of the 1980s. In the production entitled "Tokyo Ghetto/Orgie" the group deals with war traumas, achieving their aim by creating a sealed, impenetrable structure devoid of any historical content, and transformed into a hermetic system of symbols which resembles ideograms.



## TEATAR &amp; TD

Hrvatska

Fedra

Phaedra

PREMIJERA

Neka djela su nam bliska jer su oblici iskustva prije nego ih shvatimo kao umjetničke forme. Tama gdje prije ljepote vidimo strast, teorijsku formu opazimo kao psihološku tvar. Kod nekih autora svi djela u nečemu se ne razlikuju od stila života. Takav pristup dovodi na trag ideje a "namirni" autora koja pak zahtijeva "rođenje" čitatelja; smisao djela ne podiva isključivo u autorovim namjerama, rein terpreтира ga se neprestano prema kontekstu u kojem se ono nađe. Značenje je osobno.

"Fedra" je formula odbijene zudnje. Žudnja je navala animalnosti u nama. Ona nas svakodnevno izluduje i u snovima, a njezin nedostatak ukazuje na blizinu starosti i smrti. Zudnja što ne dovede do užika iznava gađenje života.

Formalni jezik predstave nije osoban, on je uvojen, nužen. Njegovi su oblici najizjed nerelativni; jednoli, ponegdje se prepomaju ostaci privatnog, osobnog. To su vrata interakcije s gledateljem čije audijelovanje dovršava predstavu. I njezina jedina moguća etika.

U predstavi koju je režirao Ivica Buljan sudjeluje poznata hrvatska grupa "Let 3".

Some works of art have to be absorbed, pondered and compared to one's own experience before they are appreciated as art. Where passion comes before beauty, theoretical form is perceived as a psychological matter. In general, authors' works are influenced by their lifestyles. Such an approach leads us to the idea of "the death" of the author which demands "the birth" of the reader: the very essence of the work lies not exclusively in the authors' intentions, but is reinterpreted continually according to the context in which it is found. The meaning is personal. Rejected desire is the central theme of "Phaedra". Desire is a rush of the animal in man: it drives us crazy every day, even in our dreams, and the lack of it signifies old age and death. Unfulfilled desire causes disgust for life. The formal language of the performance is not personal, but adopted and learned. Its constructions are seemingly unreferenced, and certain parts reveal the remnants of intimacy and privacy. These are the doors of interaction with the viewer whose participation finishes the play. At the same time this passageway is the play's only ethics. A famous rock group from Rijeka "Let 3" participates in this production directed by Ivica Buljan.



## DJEČJE KAZALIŠTE U OSIJEKU

Djevojčica sa žigicama

Little Match Girl

Kola i ul. KOMESUA

Socijalizam odlikovan u skladu s Gradskim uredbom za očuvanje kulture i izvanškolni gradnja Zepre

Scenaristi i redatelji Dubravka i Marin Čavc adaptirali su Andersenovu bajku stavljajući je u suvremeno okruženje. Predstava prolazi kroz nizove sanjanja. Brzim izmjenama scenskih slika postignuti su vizualno raskošni prizori. Kombinacija žive glume s animacijom i igrom različitih tipova lutaka (od ručnih do ogromnih po uzoru na Petera Schumana) slijedi iznimno modernu dramaturšku tvorbu u kojoj se uz elemente drugih Andersenovih bajki (Postojani kositreni vojnik te Pastirica i dimnjakari) konstitira i obradeni motivi iz danskih narodnih pjesmaka.

Lutarska predstava bez teksta jedan je od najuspješnijih kazališnih događaja na hrvatskim pozornicama ove sezone i dokaz kako snažan autoru tim (izuzetan likovni doprinos Željko Zorica) može preoblikovati sumorne pozorišni repertoarnog teatra.

Dubravka and Marin Čavc, both of them writers and theatre directors, adapted Andersen's fairy tale and presented it in a contemporary context. The story unfolds as a sequence of dreams and visually luxurious scenes, achieved by the rapid exchange of images. Performers interact with various props including animation and life-size dolls and puppets (in the tradition of Peter Schuman). This adaptation of "Little Match Girl" is a modern drama which incorporates many elements of Andersen's tales and traditional Danish music. This textless puppet performance is the most successful theatre event on the Croatian stage this season and is a proof that these virtuoso authors and the colourful set design by Željko Zorica have transfigured what is otherwise a gloomy landscape of repertory theatres.





28. stud. 22.  
29. stud. 22.  
30. stud. 22.  
GDK GAVELLA

# GDK "Gavella" - Francuski institut u Zagrebu

## Emma, pokušaji

### Emma, Essays

PREMIJERA



Kulazni projekt "Emma, pokušaji" rezultat je rada grupe zagrebačkih umjetnika koji već puna dva desetljeća usvajaju u interesu za inovativni teatar, film i likovne umjetnosti. Dio njih pripada "ovrhačoj jezgri" nekadašnje družine Coccolemocco.

Tekstualni predložak projekta je kratka priča Jorge Luis Borgesa "Emma Zunz" nabijena dramatičnim situacijama koje sobno sude na principe manipulacije emocijama i psihološkim stanjima.

Junakinja priče po nekom stanislavskom receptu razlaze vlastite psihološke sklopove na destilate, a za tim ih uspijeva usložit u nove kontekste, ritualno hladno pokušujući pri tome protokol dovršiti koji tim kontekstima onjanično pripada.

"Emma, pokušaji" stroga je predstava, 13 pokušaja koji via negativu afirmiraju indiferentnu materijalnost priče. Predstava zahtjeva intelektualnu, enigmatičku koncentraciju ali i otkle zaboravlja svoje polazišta; kao da prihvaća Brechtovu misao "kritički stav može biti umjetnički".

Glumac je u interakciji sa televizijom, filmom i projekcijama, a slike = ekrana isprepliću se s glumčevom igrom po principu tehnike laterne magice. U predstavi sudjeluje francuska glumica Catherine Dufloy koja se EUROKAZova publika sjeća iz proslaganije predstave "Conversation pieces" u režiji F.M. Pesenti.

The theatre project "Emma, Essays" is a product of co-operation between a group of distinguished Zagreb artists: some of them former members of a famous "Coccolemocco" group. All of them have spent the past two decades working on innovative theatre, film and visual art.

The textual background of the performance belongs to a story "Emma Zunz" by Jorge Luis Borges, filled with dramatic situations. Its content is based on the principles of emotional and psychological manipulation. The main character, following Stanislavsky's recipe, succeeds in breaking her own psychological complexes into pieces, and then places the pieces in a new space and time context suppressing, at the same time, the original experiences. "Emma, Essays" is a severe production. 13 essays affirm, via negative, indifferent sub-stance of the story. The performance asks for an intellectual, enigmatic concentration but at the same time forgets its starting points; as if accepting Brecht's thought "a critical attitude can also be artistic".

The actor is placed into interaction with TV, film and slide projections, the images on the screen are intermingled with actor's play according to the principles of the laterne magice technique.

French actress Catherine Dufloy, known to our audience through her part in the performance "Conversation pieces" directed by F.M. Pesenti from last year's EUROKAZ, participates in this production.

Godovanje: stvaralaštvo u suradnji s RFA, Association française d'artistes chorégraphes - Ministère des affaires étrangères i Francuskim ministrom u Zagrebu

Philippe Decoufle jedan je od najpoznatijih koreografa današnjice. Njegov opus osim umjetničkih koreografija uključuje namjenske koreografije izrazito popularističkog karaktera, poput rada na spotu "True Faith" grupe New Order i režije otvaranja i zatvaranja Zimskih olimpijskih igara u Albertvilleu 1992. godine.

Decoufle u svojem radu nastavlja tradiciju Bauhausa i Alaina Nicolaisa, svoje plesaoce zatvara u glomazne kostime u obliku geometrijskih tijela i obogaćujući scenu posebnim osvjetljenjem i najrazličitijim rekvizitima stvara vrlo impresivna i tehnički inovativna djela. Njegova najnovija predstava "Decodex" likovno se oslanja na "Codex Seraphinianus" i sastoji se od niza kratkih scena koje su koreografirali sami izvođači pod Decouffleovom supervizijom. Fantastične stvorenja iz srednjeg vijeka, bebe i letjaci ljudi, najrazličitiji scenski rekviziti od peraja do antena i zmajevog repa te obsesivna doza humora i akrobatike, ono su što ovu predstavu približava sofisticiranju cirkuske zabave kraja dvadesetog stoljeća.

Philippe Decoufle is one of the most famous choreographers today. His opus includes not only artistic choreographies but also popular ones, such as a video for New Order's "True Faith" or the opening and closing ceremonies of the 1992 Winter Olympic Games in Albertville. Decoufle works in the tradition of Bauhaus and Alain Nicolas, dressing his dancers in huge, geometrically shaped costumes, enriching the scene with special lighting and numerous props, thus creating impressive and technically innovative performances.

His latest production "Decodex" is a sequence of short scenes choreographed by dancers under Decoufle's supervision. Fantastic creatures from the Middle Ages, frogs and flying men, various props ranging from fish flippers to antennas and dragon's tail along with acrobatics and humour, are elements that give this performance its image of a sophisticated circus party from the end of the twentieth century.

